SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES

SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES

KUNST UND KULTUR DES 18. JAHRHUNDERTS IN DEUTSCHLAND

KUNST UND KULTUR DES 18. JAHRHUNDERTS IN DEUTSCHLAND

VON

HERMANN SCHMITZ

1 9 2 2

VERLAG F. BRUCKMANN A.-G. * MÜNCHEN

N
6866
S36Z
CHM

M
709.43
S355K

MAY 24 1945
220877

INHALT

Seite

Einleitung

1. Überblick über die Kunst des Jahrhunderts. Die Stilepochen: Barock, Rokoko und Frühklassizismus 1
2. Politischer und sozialer Zustand Deutschlands im Zeitalter des Barock 9
3. Die Geistesbildung im deutschen Barock 21
4. Die großen Feste 30
5. Die Stellung der Baukunst im 18. Jahrhundert 47
6. Die Baumeister, die Bauherren und der Baubetrieb. Stadtbaukunst . . 54
7. Das geistige Wesen des Katholizismus im deutschen Barock und Rokoko 65
8. Der katholische Kirchenbau des Barock 75
9. Der katholische Kirchenbau des Rokoko 94
10. Der Protestantismus des 18. Jahrhunderts in Deutschland 108
11. Der protestantische Kirchenbau 113
12. Die weltliche Architektur des Barock. Die Schlösser, Abteien, Bürgerhäuser 125
13. Die Schloß- und Hausarchitektur im Rokokozeitalter 151
14. Die Deckenmalerei 167
15. Innenausstattung der Schlösser. Das Ornament des Barock und Rokoko 180
16. Die Möbel des Barock und Rokoko 196
17. Die Bildhauerkunst des Barock 209
18. Die Bildhauerkunst des Rokoko 231
19. Die Ölmalerei 242
20. Schmiedekunst und Waffen 260
21. Gold und Silber 267
22. Das Porzellan 274
23. Die Fayence 291
24. Die geschnittenen Gläser 298
25. Die Kunst des Theaters 303
26. Die Gartenkunst 313
27. Der Geist des deutschen Rokoko 325
28. Der Umschwung zum Frühklassizismus in der Baukunst 335
29. Die Wandlung in den übrigen Künsten 347
30. Das geistige Leben und die Dichtung im letzten Drittel des Jahrhunderts 358

Ausgang des Jahrhunderts 366

Anmerkungen und Zusätze 373

EINLEITUNG

Keine Epoche der Kunst- und Geistesgeschichte Deutschlands verlangt so gebieterisch eine gründliche Darstellung, wie das 18. Jahrhundert.

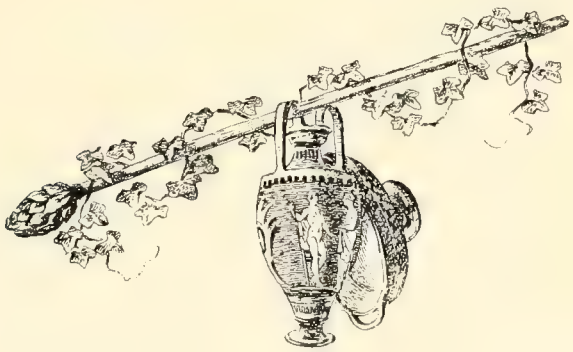
Die Geringschätzung, die die nachfolgenden Generationen dem 18. Jahrhundert entgegenbrachten, hat längst einer lebhaften, stetig wachsenden Zuneigung Platz gemacht. Doch erst der nach einem geschlossenen Stil strebenden Gegenwart sind der tiefer liegende Gehalt und der einheitliche Charakter der künstlerischen Äußerungen dieses Jahrhunderts völlig klar geworden. Insbesondere hat die moderne Architektur die in der Baukunst des 18. Jahrhunderts liegenden Werte erkannt und aus deren Studium den reichsten Vorteil gezogen. Für die Erzeugnisse der Malerei, der Bildnerei und aller übrigen Kunstzweige des 18. Jahrhunderts verbreitet sich die Schätzung von Tag zu Tag. Die Museen, die Sammler, die Künstler und Gelehrten wetteifern in der Sammlung und Sichtung des fast unübersehbaren Stoffes.

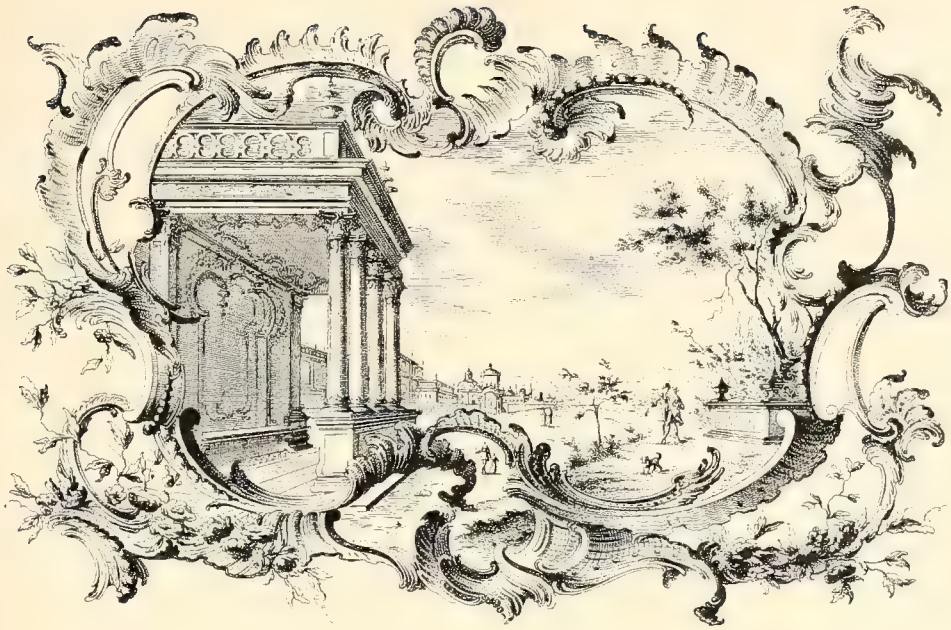
Dieses Buch unternimmt es nun, weiteren Kreisen der Kunstfreunde ein Bild der Kunst und Geistesbildung Deutschlands im 18. Jahrhundert zu liefern. Der Blick soll in erster Linie auf die eigentümliche Leistung der deutschen Kunst in diesem Zeitalter gelenkt werden. Die besondere Stellung Deutschlands im großen Rahmen der europäischen Kunst des 18. Jahrhunderts soll ins Licht treten. Das Beste ist damals in Deutschland ohne Einschränkung auf dem Gebiete der Baukunst und der in ihrem Dienste stehenden dekorativen Künste geschaffen worden. In der freien Bildnerei und erst recht in der Ölmalerei ist Deutschland — von vereinzelten Ausnahmen abgesehen — weit hinter den Italienern und Franzosen, und hinsichtlich der Malerei auch hinter den Engländern, zurückgeblieben.

Der Höhepunkt des künstlerischen Lebens des Jahrhunderts liegt in dessen erster Hälfte, in der Epoche des Barock und Rokoko. Die Vorstufe dazu bildet das letzte Drittel des 17. Jahrhunderts. Das Ausleben der Barock- und Rokokoströmung und ihre Umwandlung in den sogenannten Frühklassizismus umfaßt die spätere Hälfte des 18. Jahrhunderts, genauer den Zeitraum vom Ende des Siebenjährigen Krieges ab. Der Schwerpunkt unserer Darstellung liegt in der Herausarbeitung des deutschen Barock und Rokoko. Die Entwicklung des Barock in dem späteren 17. Jahrhundert und das Fortwirken der in dem Barock und Rokoko lebendigen Kräfte bis an den Ausgang des 18. Jahrhunderts bilden die notwendige Begleitung zu dem Hauptthema. So klärt sich die Stellung des 18. Jahrhunderts in der Gesamtgeschichte unseres geistigen Lebens, das Verhältnis zu dem voraufgehenden Zeitalter der Reformation und Renaissance, sowie zu dem nachfolgenden 19. Jahrhundert.

Unser hauptsächlichstes Augenmerk ist darauf gerichtet, den einheitlichen, das Jahrhundert von Anfang bis zu Ende durchziehenden künstlerischen Geist zu erfassen. Die äußeren und inneren Verhältnisse Deutschlands sind soweit berücksichtigt worden, als dies zum Verständnis der Kunstgeschichte unerläßlich ist. Das Kulturleben unseres Volkes ist hier also nur in seinem Verhältnis zur Kunst behandelt. Allein auch in dieser Hinsicht konnten viele grundlegende Fragen nur flüchtig gestreift werden, um die Darstellung nicht ins Uferlose zu erweitern. Dahin gehört die Beziehung der deutschen Musik des 18. Jahrhunderts zur Blüte unserer Baukunst, ferner die zwischen der erlahmenden bildnerischen Fähigkeit und der stetig wachsenden dichterischen Schaffenskraft im späteren 18. Jahrhundert, die Wandlung der philosophischen, insbesondere der ästhetischen Anschauung von Leibniz über Wolf und Baumgarten zu Kant und endlich zu Schiller.

Das hier entworfene Gemälde des 18. Jahrhunderts gibt dem Leser kein Bild der Kulturzustände dieser Epoche. Eine solche Darstellung gehört in das Gebiet der eigentlichen Kulturgeschichte; sie kann nicht Aufgabe der Kunstgeschichte sein. Es fehlt leider bisher für das deutsche 18. Jahrhundert eine objektive Kritik der gesamten Lebensverhältnisse, wie sie für Frankreich Taine in dem ersten Bande der „Origines de la France moderne“ geliefert hat. Auch für Deutschland würde eine solche Erzählung ein Bild reich an Wertvollem und Nützlichem, aber doch nicht ohne tiefe Schatten ergeben. Als die Kehrseite des Glanzes würde aus Memoiren, aus Aktenstücken und Briefen ein Meer von Leidenschaften, von Intrigen, von leerem Schein, von Elend und Jammer sichtbar werden. Die Menschen des Barock und Rokoko waren im Grunde nicht anders wie heute und zu jeder Zeit. Unter der Allongeperücke, unter dem Zopf und im kurzgeschnittenen Haar sind die Gehirne, unter dem schwerbestickten Staatsgewand, unter dem geblümten Seidenfrack und unter dem schlichten Tuchrock die Herzen die gleichen geblieben. Aber der Gegenstand unserer Betrachtung ist eben nicht die Wirklichkeit in diesem Jahrhundert Leibnizens, Friedrichs des Großen, Kants und Goethes, sondern die daraus hervorwachsende Schöpfung des künstlerischen Genius. In den bleibenden Werken der Kunst verkörpert sich nicht das alltägliche Dasein, sondern ein höheres Leben geistiger Ideen, das den rauhen Tag, der es geboren, überdauert.





1. ÜBERBLICK ÜBER DIE KUNST DES JAHRHUNDERTS DIE STILEPOCHEN: BAROCK, ROKOKO U. FRÜHKLASSIZISMUS

Als Glied im Kreise der europäischen Kunst des 18. Jahrhunderts hat Deutschland an den großen Wandlungen des europäischen Geschmacks in diesem Zeitraum Anteil. Diese Veränderungen nehmen aber den besonderen Verhältnissen unseres Vaterlandes gemäß einen von der Gesamtentwicklung in bestimmter Weise abweichenden Verlauf. Das Jahrhundert, das uns hier beschäftigt, fällt in die Epoche, wo der Barockstil in Europa seinen Höhepunkt erreicht hat und mit dem Rokoko in sein letztes Stadium tritt. Man kann das Wesen und die Geschichte der deutschen Kunst dieses Zeitraums nicht verstehen, ohne ihre Stellung in dem großen Bilde der europäischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts zu kennen.

Nur wenige Jahrzehnte bedurfte Deutschland, um sich aus den Trümmern des Dreißigjährigen Krieges neuverjüngt zu erheben. In dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts lebte die künstlerische und geistige Kraft wieder auf und mit der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert entfaltete der deutsche Genius aufs herrlichste seine Schwingen.

Nun beruhen aber die Grundlagen, auf denen die neue Kunst Deutschlands sich aufbaut, nur zum geringsten Teile in den bodenständigen Überlieferungen des Landes. Die heimische Spätrenaissance hat zwar besonders in den Kunsthandwerken der süddeutschen Reichsstädte durch den Dreißigjährigen Krieg hindurch fortgelebt. Eine Fülle von künstlerischer und handwerklicher Geschicklichkeit hat sich in diesen Kreisen von den Vätern auf die Söhne vererbt. Nürnberg und Augsburg haben in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts den Ruhm, den sie in der Renaissanceepoche erworben, behauptet. Allein der Aufschwung des deutschen Kunstlebens im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts ist in der Hauptsache durch die Anknüpfung an den Barockstil Italiens, der Niederlande und Frankreichs erfolgt. Während die deutschen Gaue von der Kriegsfurie verwüstet und die deutschen Gemüter durch die politischen und religiösen Kämpfe zermürbt wurden, hatte sich in Italien und damit im Zusammenhang in den Niederlanden und in Frankreich der künstlerische Geist ungehindert entfalten können. In Rom, in Antwerpen, in Amsterdam und in Paris hat sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die europäische Kunst von der Spätrenaissance befreit und den Barockstil geschaffen. Das wichtigste Kennzeichen dieses Stils ist die zusammenfassende große Form, ob es sich um die Architektur, um die Bildnerei oder um die Malerei handelt. Der Barock erwächst auf den von der Renaissance unter Benutzung antiker Formen und Ideen geschaffenen Grundlagen. Eigentümlich ist der neuen Anschauung das Streben nach stärkerem räumlichen plastischen und malerischen Ausdruck, verbunden mit tieferer Beseelung. Eine Fülle neuer Behandlungsweisen und technischer Mittel, sowohl in der großen Kunst wie in dem Kunsthandwerk — man denke z. B. an die Keramik —, kommt damit empor. Eine Reihe äußerer Umstände haben die Aufnahme des Barock in Deutschland nach dem Dreißigjährigen Kriege befördert. Die durch die Reformen der Päpste und die Wirksamkeit der Orden neu gestärkte katholische Kirche war in erster Linie die Vermittlerin der barocken italienischen Kirchenkunst nach dem Süden Deutschlands. Der protestantische Kirchenbau im Norden Deutschlands entwickelte sich in Fühlung mit dem der Niederländer und der französischen Hugenotten.

Die Hauptträger der weltlichen Kunstpflege waren jetzt die Fürsten, deren Macht aus dem Westfälischen Frieden so stark wie nie zuvor hervorgegangen war, und der ebenfalls wieder gekräftigte Adel. Und diese Kreise wurden ganz von selbst darauf gewiesen, dem modernen Kunst- und Lebensstil der italienischen Höfe und alsbald dem des alle überstrahlenden Hofes Ludwigs XIV. nachzueifern. Die Umgangsformen, die Bildung und Etikette

Abb. 1. Kaiser Leopold I., von Steinle, Elfenbein. Wien, Staatsmuseum

Abb. 2. Kaiser Karl VI., von Solimena (Ausschnitt)
Wien, Staatsgalerie

der Mehrzahl der deutschen Fürsten und der höfischen Gesellschaft kleideten sich in italienische und französische Formen. Dieser Wandlung hat zweifellos die nach dynastischen Gesichtspunkten betriebene Politik der Fürsten Vorschub geleistet. Waren doch mehrere von ihnen, wie Kaiser Leopold I., Kurfürst Ferdinand Maria von Bayern, Jan Wilhelm von der Pfalz mit spanischen und italienischen Prinzessinnen verheiratet. Im Norden knüpfte die Verbindung der Häuser Brandenburg und Anhalt mit dem der Oranier die Verbindung mit Holland.

Die Kunst in Deutschland ist also zunächst ein Teil der europäischen Barockkunst, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein internationaler Besitz der Kirche, der Fürsten und des Adels geworden war. Wie die Kunst der Renaissance, so hüllt sich auch die des reifen Barock in die Formen der Antike. Überwiegend sucht sie in den darstellenden Künsten eine Schönheitsidee und nicht die unmittelbar angeschaute Natur zu gestalten. Auch darin ist sie eine Fortsetzung der Grundströmungen der Renaissance.

Es ist nun daran zu erinnern, daß schon in der Zeit vor dem Dreißigjährigen Kriege die Kunst in Deutschland eine Reihe von Ansätzen zu dem klassischen und idealisierenden Geschmack der italienischen Spätrenaissance aufzuweisen hat. Man denke an die in Italien gebildeten Niederländer und Deutschen am Hofe Rudolfs II. in Prag, an Baumeister, wie an Schickhart in Stuttgart, an Holl, den Erbauer des Augsburger Rathauses, und an Sustris, den Schöpfer der Münchner Jesuitenkirche St. Michael, an Bildhauer wie Pieter Candid in Augsburg und München und endlich an den ersten römischen Maler deutscher Nation Elzheimer aus Frankfurt. Neben München, Prag und Wien ist Salzburg unter den Erzbischöfen Wolf Dietrich und Marcus Sittich ein Vorort der italienisierenden Richtung im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts. Noch während der ersten, für den Kaiser und die katholische Liga glücklichen Hälfte des Dreißigjährigen Krieges geht diese Entwicklung weiter, wofür die unter Kurfürst Maximilian von Bayern entstandenen Teile der Residenz in München, eine Reihe von Kirchengründungen dieses Fürsten und des Herzogs Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg, wie auch Wallensteins Palast- und Gartenschöpfungen in Böhmen zeugen. Die Schriften des trefflichen Ulmer Stadtbaumeisters Furttenbach, der auch in Italien gereist war, zeigen das Umsichgreifen wenigstens der Theorien in der späteren Epoche des Krieges. Die nach dem Kriege einsetzende Kunsttätigkeit bildet mithin eine Fortführung der in der Spätrenaissance eingeleiteten Bewegung.

Der im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts beginnende Barock in Deutsch-

land ist aber keine aus der künstlerischen Kraft des Landes von innen heraus kommende Erscheinung, wie der italienische, niederländische und französische. Das wird durch die große Zahl jetzt einwandernder oder von den Fürsten berufener italienischer, niederländischer und französischer Künstler dargetan. Sie sind die Träger der neuen Ideen, aber nicht die Bauhandwerker und die Zimmerleute der deutschen Reichsstädte, die Tischler, Silberschmiede, Glas- und Fayencemaler, die Elfenbeindrechsler, die Waffenschmiede, Eisenschneider und Schlosser von Nürnberg und Augsburg, die freilich beim Wiederaufbau mitwirken. Die Frühzeit des deutschen Barock umfaßt die Jahrzehnte von rund 1660 bis 1690, also die Epoche Kaiser Leopolds I., des Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern und des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg.

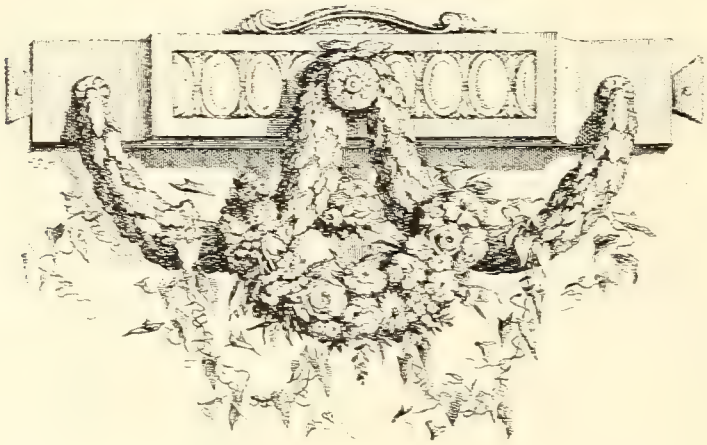
Die Reife des deutschen Barock beginnt im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts und dauert bis in die Mitte der dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts. Die markantesten Fürsten dieser Epoche sind Kaiser Joseph I., sowie namentlich sein Bruder und Nachfolger Karl VI. (1711 bis 1740), ihr großer Feldherr und Staatsmann, Prinz Eugen von Savoyen, nicht zu vergessen; dann Max Emanuel von Bayern, Friedrich I. von Preußen und August der Starke von Sachsen und Polen. Mehrere geniale Meister haben die Gedanken des Barock im deutschen Sinne fort- und umgebildet: Schlüter, Bernhard Fischer von Erlach, Lukas von Hildebrandt, Pöppelmann und Balthasar Neumann, der letztere bereits in die Folgezeit hinüberführend. Die italienische Strömung kreuzt sich in den Schöpfungen dieses Zeitraums mit der mehr und mehr eindringenden französischen, dem Stil Louisquatorze. Die in Frankreich auf das Louisquatorze folgende „Regence" ist in Deutschland nur in der Ornamentik des späteren Barock zu beobachten.

Seit der Mitte der dreißiger Jahre geht der Barock in den Rokokostil über. Der Rokokostil bringt den der deutschen Kunst eigentümlichen Raumsinn zur höchsten Entfaltung. Das Barockornament lockert sich unter Anregung von seiten des französischen Louisquinze zum Rocailleornament. Der Kurfürst Karl Albert von Bayern, der kurze Zeit und ohne Glück als Karl VII. den Kaiserthron innehatte, und sein Bruder, der Kölner Kurfürst Clemens August, Friedrich der Große und Maria Theresia sind die wichtigsten fürstlichen Vertreter des Rokokozeitalters in Deutschland. Als überragende Künstler sind der schon genannte Balthasar Neumann in Würzburg, François Cuvilliés und der Kirchenbaumeister Johann Michael Fischer in München, sowie der Freiherr von Knobelsdorff in Berlin aus der Fülle trefflicher Meister hervorzuheben. Das Rokoko erreichte um die Mitte des Jahrhunderts den Höhepunkt. Seine Nachblüte endete aber erst gegen 1770.

Abb. 3. Max Emanuel von Bayern, von Vivien. München, Pinakothek

Mit diesem Zeitpunkt beginnt eine abermalige Wandlung. Wir kommen zur dritten Generation des Jahrhunderts, zur Epoche des Frühklassizismus. Der Name ist nicht glücklich, allein besser als der des „Louisseize", der nur für die gleichzeitige Entwicklung Frankreichs berechnet ist, oder gar der des „Zopf". Die Kaiser Joseph II. und Leopold II., Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz, Friedrich Wilhelm II. von Preußen und Karl August von Weimar sind unter den Regenten dieses Abschnitts die bekanntesten. In dem letzten Drittel des Jahrhunderts verschmelzen sich die in dem Barock und Rokoko wirkenden Kräfte langsam mit neuaufkommenden künstlerischen Grundsätzen. Endlich aber verfallen sie unter dem Druck gewaltiger äußerer und innerer Umwälzungen der Auflösung. Um die Wende zum neuen Jahrhundert sinken zugleich mit dem alten deutschen Reiche die aristokratischen Mächte dahin, deren durch den Dreißigjährigen Krieg begründete Vorherrschaft die Entfaltung der Kunst und Kultur des Barock und Rokoko bedingt hatte.

Die Gliederung in die Hauptstilabschnitte ist natürlich nur ein Schema nach äußerlichen Kennzeichen, das uns den Verlauf der fortgehenden Entwicklung klären hilft. Dieser Verlauf selbst geht ohne Unterbrechung seinen Weg. Er spiegelt den Gang der sinnlichen und seelischen Empfindung unseres Volkes in der Epoche seit dem Dreißigjährigen Kriege bis zum Ende der alten Reichsherrlichkeit.



2. POLITISCHER UND SOZIALER ZUSTAND DEUTSCHLANDS IM ZEITALTER DES BAROCK

Um die Entwicklung und den besonderen Charakter des deutschen Barock zu verstehen, ist es unerläßlich, sich die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse im damaligen Deutschland zu vergegenwärtigen.

Die Grundlagen der deutschen Verfassung sind durch den Dreißigjährigen Krieg nicht wesentlich geändert worden. Der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation wurde nach wie vor von den Kurfürsten gewählt auf Grund der Goldenen Bulle Karls IV. aus dem 14. Jahrhundert, deren wichtigstes Original in dem Frankfurter Römer aufbewahrt wurde. Die Abhängigkeit des erwählten Reichsoberhauptes von den Kurfürsten und Ständen war indessen durch den Krieg nur noch größer geworden. Die Macht des Kaisers im Reiche war beschränkter als je vorher. Der Westfälische Friede hatte Deutschland geradezu in eine Reihe souveräner Staatsgebilde gelockert. Die Fürsten des Reiches hatten ihre eigenen Steuerrechte, ihre eigene Münze, eigene Rechtsprechung und Armee. Der Friede von Münster und Osnabrück hatte den Fürsten sogar das Recht zugestanden, auf eigene Faust Bündnisse zu schließen. So wurde der unerhörte Zustand, den der Dreißigjährige Krieg geschaffen, verewigt, daß deutsche Reichsfürsten mit auswärtigen Mächten verbündet gegen Kaiser und Reich zu Felde zogen. Nur mit äußerster Schwierigkeit vermochte der Kaiser in den Zeiten gemeinsamer Gefahr ein Heer aus dem Reiche zusammenbringen. Jedes Hilfskorps, jede Geldbewilligung der Fürsten und Stände mußte der Kaiser mit der Gewährung neuer Privilegien erkaufen. Die ganze Politik scheint ein Tauschgeschäft von Regimentern und Geldsummen gegen Titelerhöhungen, Steuerrechte, Monopole und Landerwerbungen zu sein. Aber auch die Reichsfürsten ihrerseits hatten mit den Unabhängigkeitsbestrebungen ihres landsäßigen Adels zu kämpfen. Was konnten bei solchen verwickelten Verhältnissen die Zentralbehörden, der in Regensburg in Permanenz tagende Reichstag, das Reichskammergericht, das erst in Speier, dann in Wetzlar saß, der Reichshofrat in Wien ausrichten? So geht denn Straßburg und das Elsaß an Ludwig XIV. verloren, so wird die Pfalz verwüstet und den Franzosen eine strategische Stellung am Oberrhein überlassen.

Der Kaiser freilich ging den übrigen Fürsten voran in der Verfolgung einseitiger Hausinteressen. Das Haus Habsburg hatte seine Herrschaft durch den Krieg in den österreichischen Stammlanden und in Böhmen unter tätiger Mithilfe der Kirche neubefestigt. Unter der unglaublich langen Regierung Leopolds I. (Abb. 1), unter Joseph I. und Karl VI. (Abb. 2) breitete sich die Macht Habsburgs infolge der glänzenden Siege des Prinzen Ludwig von Baden, Karls von Lothringen und des Prinzen Eugen donauabwärts über Ungarn aus. Die Verschwägerung des Hauses mit den italienischen Dynastien eröffnete die politischen Beziehungen zu Italien. Sogar die spanische Krone schien wie zu Karls V. Zeiten dem Kaiserhause zuzufallen, als durch den Einspruch der Bourbonenmonarchie der große Spanische Erbfolgekrieg ausbrach. Siegreich fechten Habsburgs und des Reiches Waffen im Süden Deutschlands, in den belgischen Niederlanden und in Italien — Prinz Eugen gewinnt die Schlachten von Höchstädt, bei Turin, bei Malplaquet und Audenarde, in denen zuerst Brandenburgs Fahnen den Franzosen entgegentreten. Der Frieden von Utrecht 1713 und der von Rastatt und Baden 1714, die den Krieg beendigen, sichern dem Kaiser die belgischen Niederlande und einen Teil der italienischen Besitzungen. Es beginnt jetzt unter Karls VI. Regierung eine außerordentliche Blüte des wirtschaftlichen und des künstlerischen Lebens in Österreich. Wien wird für die nächsten dreißig Jahre der Mittelpunkt für die Baukunst, die Bildnerei, die Malerei, für Musik und Oper im deutschen Reiche. Im Anschluß an die kaiserlichen Erblande entwickeln sich nach dem Dreißigjährigen Kriege die übrigen katholischen Gebiete im Reiche, deren Schwerpunkt im Süden Deutschlands lag. Die Scheidung zwischen dem katholischen und dem protestantischen Deutschland blieb, wie man sich erinnern muß, nach dem großen Religionskriege bestehen. Mißtrauisch standen sich die katholischen und protestantischen Reichsstände gegenüber. In den katholischen, namentlich in den geistlichen Fürstentümern, arbeitete die Gegenreformation ruhig weiter, wenn auch mehr mit den Mitteln des sanften Drucks und der Überredung als mit roher Gewalt. Die protestantischen Landschaften gaben an Unduldsamkeit oft wenig nach. Die Restaurierung des Landesglaubens in den Zeiten nach dem Dreißigjährigen Kriege kam der Stärkung der absoluten Fürstenmacht zustatten, was natürlich doppelt für die geistlichen Gebiete gilt. Der mächtigste katholische Reichsfürst war der Kurfürst von Bayern, der nicht nur die Kurwürde sondern auch die Oberpfalz aus dem Dreißigjährigen Kriege davontrug. Eine glänzende Persönlichkeit war der Kurfürst Max Emanuel (Abb. 3), der Schöpfer von Schleißheim und Nymphenburg. In jugendlichen Jahren hatte er an der Seite Österreichs vor Belgrad hohen Kriegsruhm errungen. Die

Abb. 4. Joh. Wilhelm von der Pfalz, Bronze von Grupello (1711). Düsseldorf

Abb. 5. Karl Philipp von der Pfalz, von Goudreaux. München, Pinakothek

Teilnahme am Spanischen Erbfolgekriege im Bunde mit Ludwig XIV. brachte ihm die schweren Niederlagen von Höchstädt und am Schellenberg und langjährige Verbannung aus seinem Lande. Neben dem bayerischen erhob sich unter den katholischen Fürstenhäusern als das glänzendste das kurpfälzische. Es ging hervor aus der Linie Pfalz-Neuburg, dem Wolfgang Wilhelm, einer der eifrigsten Restauratoren des Katholizimus vor dem Dreißigjährigen Kriege, angehörte. Im Rahmen des deutschen Barock um 1700 haben aus diesem Hause Jan Wilhelm (Abb. 4), der Verschönerer Düsseldorfs — der Hauptstadt der kurpfälzischen Herzogtümer Berg und Jülich —, sowie sein Bruder Karl Philipp (Abb. 5), der Erbauer des Mannheimer Schlosses, Bedeutung. Am Oberrhein ist noch die Markgrafschaft Baden anzureihen. Markgraf Ludwig Wilhelm, der berühmte Türkensieger, gründete die Residenz Rastatt, und seine Gattin Susanna ist die Schöpferin des köstlichen Lustschlößchens Favorite. Die große Zahl kleinerer katholischer Reichsfürsten, Grafen und Herren, die namentlich in Schwaben und am Main saßen, können wir übergehen. Dagegen verlangen die geistlichen Fürsten eine kurze Betrachtung. In alter Kraft blühen die drei ehrwürdigen Kurstifter Mainz, Trier und Köln, und neuverjüngt haben sich aus dem Dreißigjährigen Kriege die Bistümer Bamberg und Würzburg am Main, Eichstätt, Passau, Salzburg, Freising und Augsburg im Süden und endlich im Nordwesten Münster und die westfälischen Hochstifte erhoben. Überall hatten willensstarke Männer den Krummstab ergriffen und mit dem alten Glauben zugleich eine verbesserte Staatswirtschaft hergestellt. Aus der Reihe dieser bedeutenden Kirchenfürsten des späteren 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts seien hier hervorgehoben: der Erzbischof Thun in Salzburg, Carl Caspar von der Leyen in Trier, Kurfürst Lothar Franz von Schönborn in Mainz und Bamberg, der Gründer der untergegangenen vielgerühmten Favorite in Mainz, der Schlösser von Bamberg und Pommersfelden; der Fürstbischof Damian Hugo von Schönborn in Speier, der Schöpfer Bruchsals; der Reichsvizekanzler Josephs I. und Karls VI., der staatskluge Friedrich Karl von Schönborn, Fürstbischof von Bamberg und Würzburg, der eigentliche Erbauer der Residenz in Würzburg; in Münster Bernhard von Galen und Friedrich Wilhelm von Plettenberg, der Schöpfer des Schlosses Nordkirchen, und in Paderborn Ferdinand von Fürstenberg. Die Domkapitel, die das Land verwalteten und den Fürsten wählten, wurden aus dem eingesessenen Adel gebildet. Mit Vorliebe wählten sie wieder den Bischof aus dem Landesadel. Auch die Söhne der souveränen Häuser gelangten mehrfach auf die Bischofsitze. So hatte das Haus Bayern wiederholt den Kölner Erzstuhl inne, und ein Sohn des Max Emanuel, Clemens August, vereinigte mit dem Kölner

Erzstift die westfälischen Bistümer nebst der Deutschmeisterwürde, deren Sitz in Mergentheim war. Die Besetzung dieser hohen geistlichen Fürstentümer spielte eine bedeutende Rolle in der Politik der um die Vorherrschaft in Deutschland ringenden Mächte Habsburg, Bayern und Preußen. Schließlich sind noch die großen Reichsabteien zu nennen, an denen wiederum Süddeutschland, vor allem Schwaben und Franken, reich war. Da in ihnen nicht nur die Stiftsherren, sondern selbst die Äbte aus dem landständigen Bürger- und Bauernstand hervorgingen, so waren sie ein besonders günstiges Feld für das Wachstum eines volkstümlichen Kulturlebens.

Unter den protestantischen Staaten steht an der Spitze Brandenburg-Preußen. Der Große Kurfürst hatte den Staat durch die Einverleibung der Bistümer Magdeburg, Halberstadt und Minden vergrößert und völlig neu aufgebaut. Sein Sohn Friedrich I. fügte den Glanz der Königskrone hinzu. Das stehende Heer, vom Großen Kurfürsten seit 1660 nach schwedischem Muster gegründet, wurde durch Friedrich Wilhelm I. zu einer bis dahin unerreichten Schlagfertigkeit gebracht. Einheitliche Uniformierung, Gleichschritt und Salvenfeuer wurden hier unter Mitwirkung des Fürsten Leopold von Anhalt ausgebildet. Der karge und vielfach sumpfige Boden wurde unter der Regierung der drei Herrscher durch Entwässerungswerke und sorgfältigen Landbau verbessert. Hunderttausende fleißiger Kolonisten, darunter viele um ihres Glaubens aus Frankreich vertriebene Protestanten, fanden Aufnahme und brachten landwirtschaftliche, gärtnerische und handwerkliche Fertigkeiten in ihre neue Heimat. Auch die vertriebenen böhmischen und mährischen Brüder fanden Aufnahme. Den von dem Erzbischof Firmian ausgewiesenen Salzburger Protestanten wies Friedrich Wilhelm I. Distrikte in Ostpreußen an und erbaute ihnen die Stadt Gumbinnen. Auch Cleve und Mark, die preußischen Enklaven am Niederrhein, wurden der Segnungen der musterhaften Verwaltung der preußischen Könige teilhaftig. In einer viel glücklicheren Lage als das dünn bevölkerte brandenburgisch-preußische Land befand sich von Hause aus das südlich angrenzende, durch den Handel und Verkehr volkreicher Städte, durch Bergbau und Industrie seit langem ausgezeichnete Kurfürstentum Sachsen, dessen Kurfürsten durch geschickte Politik die Furie des Dreißigjährigen Krieges den Grenzen ferngehalten hatten. Am sächsischen Hofe entwickelte sich mit am frühesten die glänzende Kultur des Barock. Ihren Höhepunkt erreichte sie mit August dem Starken, der seit 1698 auch König von Polen war (Abb. 6). Allerdings war der Kurfürst zwecks Erlangung dieser Würde zum Katholizismus übergetreten. Das Haus Hannover, das die neunte Kurwürde innehatte, gelangte 1714 auf den englischen Königsthron. Damit kamen die hoffnungsvollen Ansätze einer boden-

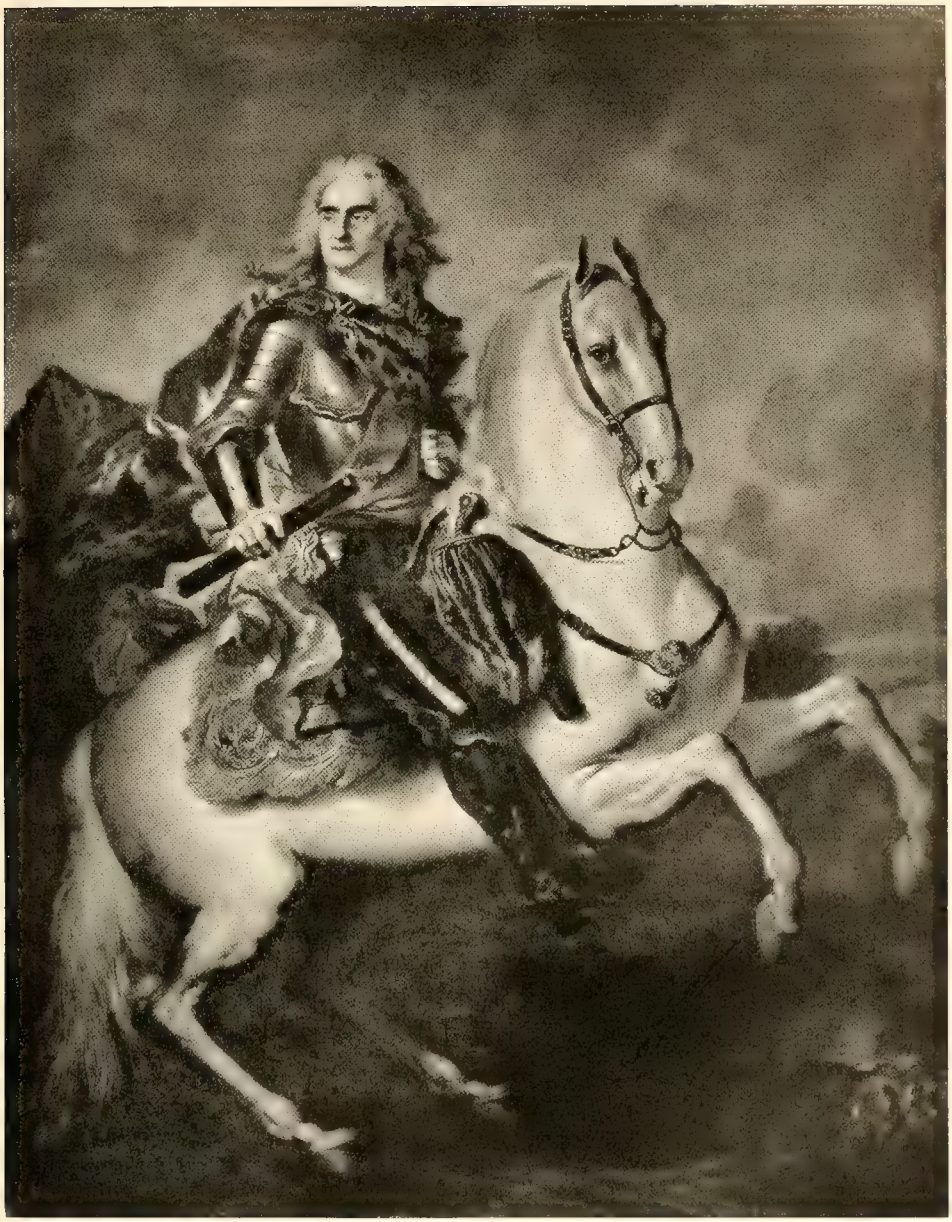


Abb. 6. August der Starke von Sachsen, von Silvestre. Dresden, Gemäldegalerie

ständigen höfischen Kultur nicht zur Entfaltung. Politisch war Hannover mit England durch Personalunion verbunden. Das Haus Hannover hat zwei der bedeutendsten Frauen auf deutschen Fürstenthronen hervorgebracht, Sophie Charlotte, die Gründerin Charlottenburgs, die Großmutter, und Sophie Dorothea, die Mutter Friedrichs des Großen. Bedeutungsvoll für die künstlerische Kultur des Barock waren ferner die Herzöge von Braunschweig, Landgraf Karl von Hessen, der Gründer der Neustadt Cassel und der Kaskade von Wilhelmshöhe, die Fürsten von Anhalt und Waldeck, der Markgraf von Baden-Durlach, Begründer der Residenz Karlsruhe, ferner Herzog Eberhard Ludwig von Württemberg, der Schöpfer Ludwigsburgs, der Landgraf von Hessen-Darmstadt, die Markgrafen von Ansbach und von Bayreuth und von den thüringischen Fürsten u. a. die Herzöge von Gotha und Weimar.

Mit der Steigerung der absoluten Fürstenmacht war allerdings der Rückgang der Städte verbunden. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind die städtischen Rechte vielerorts gebrochen worden, z. B. durch den Großen Kurfürsten in Ostpreußen, durch den Herzog von Wolfenbüttel in Braunschweig, durch Bischof Bernhard von Galen in Münster. Würzburg und Mainz gingen ihrer reichsstädtischen Rechte verlustig. Viele Städte verarmten durch die Verschiebungen der Handelswege. Köln und Lübeck waren nur ein Schatten der Größe zur Zeit der Hansa. Von den süddeutschen Reichsstädten bewahrten Nürnberg und Augsburg einen Schimmer ihres früheren Glanzes. Dagegen erlangten neben den Residenzen die Handelsstädte Frankfurt, Leipzig und Hamburg eine wachsende Bedeutung.

Die Fürsten verstanden es, durch Besitznahme vieler öffentlicher und privater Rechte, wie des Salzhandels, der Forsten und der Jagd, der Zölle und der Manufaktur-Monopole, ihre Einnahmen beträchtlich zu erhöhen. Dadurch wurde die beispiellose Bautätigkeit der Fürsten ermöglicht, die das hervorstechendste Merkmal der Barockepoche ist. In dem Bauwesen sahen sie zugleich die wichtigste Förderung des Geldumlaufs im Lande. Die ganze Handels- und Gewerbepolitik beruhte wesentlich auf dem zuerst von Colbert in Frankreich durchgeführten Merkantilsystem, d. h. möglichste Zollabsperrung der Grenzen und Deckung des Bedarfs durch die inländische Industrie.

Es wurde schon darauf hingewiesen, welche bevorzugte Stellung damals der Adel einnahm. Mit der Fürstenmacht hatte sich die Lage des Adels, die seit dem Ende des Mittelalters gesunken war, wieder gehoben. Die Fürsten verknüpften ihre Interessen mit denen des Adels. Ihm standen allein die Minister- und höheren Beamtenstellen, sowie die Offizierslaufbahn offen. Der Gütererwerb war nahezu auf den Adel beschränkt. So erklärt sich die große Zahl der Adelspaläste in Wien, in Prag, in München, in Dresden, in Münster,

Abb. 7. Karl Albert von Bayern, Schule des Desmarées. Berlin, ehem. Kgl. Schloß

in Berlin und in anderen Residenzen. So auch die Erscheinung, daß es nur immer wenige Namen sind, die neben dem Fürsten als Kunstmäzene stetig wiederkehren; und zwar sind es meistens die Namen der Staatsminister und Günstlinge. In Wien z. B. die Liechtenstein, die Starhemberg, die Schönborn, die Trautson, in Dresden Graf Flemming, Feldmarschall Wackerbarth, Graf Brühl, in Berlin Minister Kreuz, Danckelmann, Kamecke. Am ungünstigsten war in diesem Jahrhundert die Lage der Bauern. Sie blieben in den meisten Territorien leibeigen, zum Boden gehöriges Inventar. Neben den Frondiensten waren für sie besonders die fürstlichen Jagdgesetze drückend, wodurch sie oft um den Ertrag ihrer Arbeit gebracht wurden. Nichts ist merkwürdiger als das Fortbestehen der feudalen Zustände in diesem Jahrhundert der Aufklärung.

Somit ist die monarchische und aristokratische Tendenz des Barockzeitalters gekennzeichnet. Nur sie, nur der Wille einzelner konnte Deutschland aus den verworrenen Zuständen des 17. Jahrhunderts herausführen. Nur der Absolutismus und die Aristokratie vermochten die Grundlagen zu schaffen, auf denen das Zeitalter des Barock erwuchs. Und das gleiche gilt auch von der Kunst. Im Gegensatz allerdings zu Frankreich hat die in viele Wege gespaltene Entwicklung Deutschlands nicht entfernt den großartigen Zug angenommen, den die Erscheinung Ludwigs XIV. und seiner Zeitgenossen zur Schau trägt. Aber dafür ist Deutschland auch vor der einseitigen Überspannung der absolutistischen und aristokratischen Vorherrschaft, vor dem tiefen Elend der unteren Schichten und schließlich vor den Greueln der Revolution verschont geblieben.

Aus dem weiteren Gang der Dinge in Deutschland sei noch kurz erinnert an den Krieg Preußens, Dänemarks, Sachsens und Rußlands gegen Karl XII. von Schweden, der August den Starken im Besitze Polens bestätigte und Preußen um Hinterpommern mit Stettin vergrößerte. Kaiser Karl VI. konnte als den wichtigsten Erfolg langwieriger Verhandlungen die Pragmatische Sanktion verzeichnen, durch die die Thronfolge seiner Tochter Maria Theresia gesichert wurde. Er vermählte sie dem Prinzen Franz von Lothringen, der dann Großherzog von Toskana wurde. Zwei seiner Schwestern vermählte er den Kurprinzen von Sachsen und Bayern. Der Polnische Erbfolgekrieg zwischen dem Kaiser und Frankreich, 1734—1735, endete mit der Anerkennung Augusts III. von Sachsen als Königs von Polen, dagegen mit dem Verlust des Herzogtums Lothringen — dessen Hauptstadt Nancy der äußerst kunstsinnige Stanislaus Leszcinsky von Polen als Residenz erhielt. Denkwürdig ist dieser Feldzug, da hier der größte Staatsmann und Feldherr der Barockepoche, der greise Prinz Eugen, Seite an Seite ritt mit dem größten Staats-

und Kriegsgenie des Rokokozeitalters, dem dreiundzwanzigjährigen Kronprinzen Friedrich. In diesen Jahren, wo Friedrich sein Rheinsberg, und seine Schwester Wilhelmine, die Markgräfin von Bayreuth, die Eremitage begannen, wandelt sich der Barock bereits zum Rokoko. Mit dem Jahre 1740, dem Todesjahre Kaiser Karls VI. und Friedrich Wilhelms I., mit der Thronbesteigung der Maria Theresia und Friedrichs II., beginnt die Blütezeit des deutschen Rokoko.

Abb. 8. August der Starke, Kupfer, getrieben von Wiedemann. Dresden

3. DIE GEISTESBILDUNG IM DEUTSCHEN BAROCK

Wie die Grundlagen der deutschen Barockkunst, so beruhen die der höfischen und aristokratischen Bildung dieser Zeit auf der Kultur der höfischen Kreise Italiens und Frankreichs. Um 1700 wurde das Französische die offizielle Umgangssprache der deutschen Höfe. In Wien und München herrschte daneben das Italienische. Die lateinische Sprache diente zu Staatsschriften diplomatischen und genealogischen Charakters, zu Inschriften der Festtrophäen, der fürstlichen Grabmäler, die von eigenen Hofhistoriographen abgefaßt wurden. Das Verhältnis der Fürsten zur antiken Literatur, Geschichte und Mythologie ging nur so weit, als sie darin ein Mittel zu ihrer eigenen und zur Verherrlichung ihres Hauses sahen. Sie alle lassen sich als antike Heroen darstellen: Leopold I. (Abb. 1) und sein Nachfolger, der Große Kurfürst und Friedrich I., August der Starke (Abb. 8) und Max Emanuel. So erscheinen sie nicht nur in den Götterfestzügen, sondern auf Gemälden, auf Denkmälern und in Statuetten. Der rauschende Stil dieser römischen Barockhelden auf den trabenden oder dem en Courbette aufbäumenden ramsnasigen Pferde offenbart das Ideal, das sich der Barock von „der Römer Zeiten" und „der Antiquen ihrem Gout" zurechtgemacht hat. Aus dem gleichen Pathos sind die allegorischen Darstellungen der antiken Götterwelt geboren, die jetzt die Decken der Schlösser verherrlichen — die von den Malern der Berliner Akademie gemalten Decken der Paradekammern König Friedrichs I. im Berliner Schloß sind das beste Beispiel —, aus demselben Pathos die Götter und Helden der italienischen Oper, die in Wien von Metastasio gedichtet wurden. Und die bald tragischen, bald lyrischen Gestalten der griechischen und römischen Geschichte, der französischen Tragödien und Romane sowie in den heißbegehrten flandrischen und französischen gewirkten Bildteppichen gesellen sich hinzu. Man suchte nur sich selbst in der Antike. Weitaus am höchsten standen in der allgemeinen Schätzung die schweren und dramatisch bewegten spätrömischen Gruppen, der Laokoon, der Farnesische Herkules, der Apoll von Belvedere, die Mediceische Venus, der Gladiator, der Zentaur und der Faun, die in den päpstlichen Gärten immer wieder bewundert und studiert werden. Sie finden sich bereits in malerischer Umstilisierung in den Kupferstichen von Joachim Sandrarts teutscher Akademie, einem Werk, das

für die Vermittlung des römischen Barock und der römischen Altertümer grundlegend wurde. Wir finden Gipsabgüsse dieser römischen Werke z. B. auch in der Berliner Akademie zur Zeit Schlüters. Erst damals begannen in Deutschland eigentliche Antikensammlungen sich von den Kunst- und Wunderkammern des 17. Jahrhunderts loszulösen. In Berlin entstand die Sammlung Friedrichs I., in Wien die des Prinzen Eugen, in Dresden die Augusts des Starken, wozu 1723 der Grundstein durch den Ankauf der brandenburgischen Sammlung gelegt wurde. Allein das wissenschaftliche Interesse trat vor dem dekorativen Interesse in den Hintergrund, was allein schon durch die barocken Ergänzungen der Torsi dargetan wird. Nicht das antike Rom, sondern das Rom des Barock, wie es die Stiche des Falda und später des Piranesi darstellen, beschäftigt die Phantasie der Gesellschaft und der Künstler. Hier, in dem Rom des 17. Jahrhunderts, in dem Rom Urbans VIII., Innozenz' X. und Alexanders VII. Chigi, in dem Rom des Bernini und Borromini liegen die Quellen für so viele deutsche Gedanken dieser Zeit. Die Reise nach Rom gehört zur Ausbildung der Fürsten, Edelleute und Künstler, die etwas auf sich halten. Von Rom und anderen Mittelpunkten des italienischen Barock übernehmen unsere Höfe die italienische Oper, die italienische Musik und italienische Karnevals- und Festgebräuche, die während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine tiefgehende Einwirkung auf die Kultur der deutschen Gesellschaft ausgeübt haben. Noch Friedrich der Große sendet seinen Baumeister Knobelsdorff und seinen Kapellmeister Graun nach Rom und Venedig, um für die neubegründete Berliner Oper Sänger, Tänzer und Musiker anzuwerben.

Neben der italienischen Kunst- und Geistesströmung gewinnt seit rund 1700 die französische höfische Kultur zusehends an Einfluß. Von Paris und Versailles geht namentlich die elegantere Lebensform aus. An den Hof des Sonnenkönigs reisen die jungen Prinzen und ausgesuchte Künstler, um den neuesten Geschmack in allen Dingen der feineren Lebensführung, der Etikette, der Mode wie des Bau- und Gartenwesens zu studieren. Ludwig XIV. wurde vorbildlich für das in strenger Steigerung geregelte Hofzeremoniell. Wie der König speiste, wie er empfing, wie er aufstand und zu Bette ging, wurde nachgeahmt. Am stärksten ist die Berührung mit seinem Hofe bei Max Emanuel von Bayern und seinem Bruder Joseph Clemens, dem Kölner Kurfürsten und Erbauer der Schlösser Bonn und Poppelsdorf, die beide in Paris in der Verbannung gelebt hatten. Man versteht es, daß die großen Pariser Schloßbaumeister de Cotte und Boffrand die Berater des Geschmacks dieser und einer Reihe anderer deutscher Fürsten wurden. Der Wiener Hof unter Karl VI. stand stärker unter der Einwirkung der spanisch-italieni-

Abb. 9. Fürst Carl von Waldeck und Familie, von J. H. Tischbein, 1757. Schloß Arolsen

schen Etikette, wie denn auch die Wiener Baukunst von der französischen weniger berührt worden ist. Besonders empfänglich zeigten sich dem französischen Geschmack gegenüber die Damen. Wir finden die Neigung bereits bei der Gemahlin Friedrichs I., Sophie Charlotte. Auch Sophie Dorothea hat entgegen ihrem bäuerischen Gemahl, Friedrich Wilhelm I., der französischen Bildung gehuldigt. Sie hat die Neigung dafür auch ihren Kindern Friedrich und Wilhelmine eingepflanzt. Die Überlegenheit der französischen Geisteskultur über die deutsche war in der Tat bedeutend. Eben hatten Dichtung und Philosophie in Frankreich ihren Höhepunkt erreicht. Die Sprache hatte eine unübertreffliche Klarheit gewonnen. Was konnten wir den Geistesheroen des Siècle de Louis Quatorze, was den Racine, Corneille, Molière, la Fontaine, Fénélon, Bossuet, in deutscher Sprache an die Seite stellen? Gegen das große französische Theater erschienen die Schauspiele des Gryphius und anderer Deutscher des 17. Jahrhunderts wie Hanswurstiaden. Die deutsche Dichtung hatte sogar gegenüber der Zeit des Opitz, des Angelus Silesius und des Grimmelshausen an Kraft und Ausdruck verloren. Den Höfen diente sie neben dem Lateinischen zur Verzierung und Verherrlichung der großen Feste. Ausführliche Beschreibungen in bombastischer Sprache, von Kupfern begleitet, wurden von den bestallten Hofpoeten herausgegeben. Am brandenburgisch-preußischen Hofe wirkten in diesem Sinne Canitz und Besser; der letztere ging nach Friedrichs I. Tode an den Hof Augusts des Starken, wo ihm Johann Ulrich von König folgte. Die Schöpfung von Königs Muse ist das Gedicht „August im Lager", worin das von August dem Starken seinen Gästen Friedrich Wilhelm I. und dem Kronprinzen Friedrich 1730 bei Radewitz gegebene Lustlager besungen wird. Pietsch feierte den Sieg Karls VI. über die Türken bei Belgrad, und Günther den Kriegsruhm des Prinzen Eugen in langen Oden. Bedeutsamer ist die Wirksamkeit der Hofhistoriographen. In ihren Arbeiten zur Geschichte der Dynastien ist eine Fülle historischer, genealogischer und pragmatischer Forschung aufgespeichert, die heute noch der Geschichtswissenschaft reichen Stoff liefert. Drei der trefflichsten Köpfe des deutschen Barock sind hier zu nennen: Puffendorf, der Geschichtsschreiber des Großen Kurfürsten, Thomasius und Leibniz (Abb. 10), der die Geschichte des Hauses Braunschweig-Lüneburg zu bearbeiten hatte. Auch sie mußten sich fast ausschließlich des Lateinischen bedienen. Leibniz schrieb daneben auch Französisch. Die Bestrebungen der beiden letzteren Männer, dem Deutschen Eingang in die Gelehrtenwelt zu verschaffen, blieben zunächst noch „unvorgreiffliche Gedanken". Für den Hof war die Wissenschaft dienstbarer Geist. Die Freundschaft Leibnizens mit Sophie Charlotte, die er mehrmals in dem Schlosse Charlottenburg besuchte, und der die Theodice ge-

Abb. 10. Leibniz, von Andreas Scheits
Braunschweig, Gemäldegalerie

widmet ist, ist eine der wenigen Ausnahmen. Der Gelehrte wünscht sich wiederholt von Hannover nach Paris oder London, da er niemanden findet, mit dem er sich besprechen kann. „Es ist hier zu Lande nicht hofmännisch," sagt er, „sich von gelehrten Dingen zu unterhalten." „Als er begraben wurde," berichtet sein Schüler Eckardt, „war das einzige zu verwundern, daß, da der ganze Hof ihm zu Grabe zu folgen invitiert war, außer mir kein Mensch erschienen, so daß ich dem großen Mann die letzte Ehre einzig und allein erwiesen." Im Mittelpunkt der Interessen der höfischen Gesellschaft standen andere Dinge; neben der Diplomatie und dem Staatswesen das Militär, die Jagd, die festliche Geselligkeit und damit zusammenhängend die Baukunst und die Gartenkunst.

Ganz besonders sticht in dem höfischen Leben die mit höchster Kunst ausgebildete E t i k e t t e hervor. Es wird mit äußerster Peinlichkeit bei den Staatszeremonien jeder Schritt, jede Geste beachtet. Der Zutritt zu den Au-

Abb. 11. L. de Silvestre, Marie Josepha von Österreich. Dresden, Gemäldegalerie

dienzgemächern des Fürsten führte durch eine Flucht von Vorzimmern, die eine stufenweise Steigerung der Würde und des Prunks einhielten. Bei Besuchen fremder Fürstlichkeiten wird jedesmal genau verzeichnet, wie weit der Gastherr den Fremden entgegengeht, ob er sie, was wohl nur bei kgl. Hoheiten geschah, vor dem Schloßaufgang im Ehrenhofe, ob er die Ankommenden an der Treppe oder erst in seinen Gemächern empfing. Bei der Zusammenkunft Karls VI. mit Friedrich Wilhelm I. bei Karlsbad wird die Einrichtung getroffen, daß die beiden hohen Herren zugleich von beiden Seiten in den Saal treten, damit kein Rangunterschied zum Ausdruck kommt. Die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth erzählt in ihren „Mémoires", dem zweifellos geistvollsten deutschen Werk dieser Gattung, welche Schwierigkeiten beim Besuch des markgräflichen Paares am Hofe des Fürstbischofs Karl Friedrich von Schönborn in Pommersfelden die Etikettefragen bereiten. Es wird mit dem Zeremonienmeister lange vorher hin- und hergestritten über die Anrede, die dem Fürstbischof zukommt, ob „Hoheit", „Euer Gnaden" oder nur „Euer Lieben." Nachdem dieses glücklich vorüber, kommt es dennoch zu den üblichen Rangstreitigkeiten zwischen den reichsgräflichen Schwestern des Fürstbischofs und den Damen des markgräflichen Gefolges. Es herrscht eine allgemeine Sucht nach Titelerhöhungen, nach Orden und nach glänzendem Prunk. Dem Hof-, Militär- und Beamtenadel strebten die edlen und patrizischen Geschlechter der großen Reichsstädte nach. Auch die emporgekommenen reichen Familien des Kaufmanns- und Gewerbestandes gaben ihrer Lebensführung den vornehmen Anstrich der höfischen Gesellschaft. Ohne Kenntnis der gesellschaftlichen Verhältnisse ist die barocke Schloßarchitektur nicht zu verstehen. Ganz merkwürdig mutet uns die Beobachtung an, daß die kunstvolle Etikette von den Zeitgenossen selbst so häufig als ein Zwang empfunden wird, dem sie sich dennoch wie einer höheren Macht beugen. Fast stets kommt es bei den großen Empfängen und Krönungsfesten zu Ohnmachtsanfällen der gefeierten Fürsten. Die Last der Perücken und der goldgestickten Staatsgewänder trug das Ihrige dazu bei. So flüchtet sich denn der prunkliebende Max Emanuel in seine Klause im Nymphenburger Park, und Kaiser Karl VI., der auf strengste spanische Etikette hielt, fühlte sich am glücklichsten auf der Jagd mit wenigen Freunden. Ein Mann, wie Friedrich Wilhelm I., war geradezu ein ausgesprochener Feind allen Prunkes, der Galanterie und der französischen Bildung. Er trug stets die blaue Uniform des Potsdamer Garderegiments und saß am liebsten mit Jagdgenossen in seinen Jagdschlössern Stern bei Drewitz und Königswusterhausen. Es leben eben trotz der fremden Bildungstünche die eingeborenen Kräfte auch in dem Barockzeitalter fort. Ein Beweis ist auch die Lise-

lotte von der Pfalz, die den Bruder Ludwig XIV. heiratete, aber inmitten der französischen Hofgesellschaft ihr urwüchsiges Naturell bewahrt. Das gilt in viel höherem Maße von den breiten Schichten des Volkes, des kleinen Bürgertums und des Bauernstandes[1]). Unbekümmert um die Courtoisie und Mode der höheren Stände ging die breite Masse des Volkes ihre alltägliche Bahn fort. Eine überragende Stellung in der Geistesbildung dieser Kreise kommt, wie wir später zeigen werden, damals noch der Kirche zu. Welch ein starker Strom ungebrochener nationaler Kraft wirkte noch in den Volksbüchern, in den Wander- und Kriegsliedern, wie im „Prinz Eugenius der edle Ritter", in Sinn- und Kernsprüchen, in Sitten und Hausrat des Volkes weiter! Es ist allerdings nicht zu leugnen, daß durch die Vorherrschaft der fremden Bildung in den höheren Schichten eine in vollem Sinne volkstümliche Kunst und Kultur, wie im Zeitalter Dürers, außerhalb der Kirche erschwert wurde. Es liegt in diesen Zuständen teilweise auch die Quelle für die tiefe Kluft zwischen den Gebildeten und dem Volke. So sagt Herder zur Kennzeichnung dieser Epoche: „Mit wem man Deutsch sprach, der war ein Knecht, ein Diener. Dadurch also hat die deutsche Sprache nicht nur den wichtigsten Teil ihres Publikums verloren, sondern die Stände selbst haben sich dergestalt in ihrer Denkart entzweit, daß ihnen gleichsam ein zutrauliches gemeinschaftliches Organ ihrer innigsten Gefühle fehlt. Ohne eine gemeinsame Landes- und Muttersprache, in der alle Stämme als Sprossen eines Baumes erzogen werden, gibt es kein wahres Verständnis der Gemüter, keine gemeinsame patriotische Bildung, keine innige Mit- und Zusammenempfindung, kein vaterländisches Publikum mehr."

Und doch hat sich auch damals das unverwüstliche und so starken Gefahren der Überfremdung ausgesetzte eingeborene Gefühl unseres Volkes behauptet. Am stärksten gestaltet es sich in der B a u k u n s t. In ihr vereinigen sich Vornehme und Volk zu gemeinsamer Arbeit. Ein einheitlicher Pulsschlag ist den besten Schöpfungen gemeinsam. Viele der großen Baumeister und Bildner steigen aus der Tiefe des Volkes, aus dem Maurer-, dem Zimmerer-, Stukkatoren- und Tischlerhandwerk empor. Damals kamen auch stetig und langsam aus dem kleinen Handwerkerstande Fabrikantenfamilien auf, wie unter den Garnbleichern, Färbern und Waffenschmieden im Bergischen und unter den Webermeistern Sachsens, die den Grund zur Blüte der Industrie in der Spätzeit des Jahrhunderts legten. Endlich ist noch der großen Chemiker der Barockepoche zu gedenken, unter denen Tschirnhausen und Böttger, die Erfinder des Porzellans, und Kunkel, der Verbesserer der Glasfabrikation, hervorragen. Es ist doppelt bewunderswert, daß gerade aus dem phantastischen Brauen und Brodeln dieser Adepten- und Goldmacherküchen

so viele sachliche Ergebnisse hervorgegangen sind. Am hellsten aber erleuchtet den Eingang des Jahrhunderts der Genius des Leibniz. Er ist der tiefste und reichste Geist des deutschen Barock, fast bedrängt von seiner allumfassenden Gelehrsamkeit und dem rastlosen Forscherdrang. Die mathematischen und logischen Ideenreihen des Des Cartes und die Erfahrungen der englischen Philosophen und Naturwissenschaftler vereinigen sich in seinem System. Die beseelte Monade und die prästabilierte Harmonie seines Weltbildes bezeichnen eine ähnliche Bereicherung und Erweiterung der Gedanken des Barock, wie sie auch die Baukunst auf deutschem Boden vollzieht. Als die dritte im Bunde gesellt sich zu ihnen die deutsche Musik des Barock, die in Händel und Bach gipfelt.

4. DIE GROSSEN FESTE

Keinen sinnfälligeren Ausdruck für den Seelenzustand des Barock gibt es als die Art, wie er seine Feste feierte. Am Ende des 17. Jahrhunderts erreichte die Festeskultur des höfischen Europa einen vorher und nachher nie wiedergesehenen Glanz. Damals kamen die in der Renaissance entsprossenen Keime zur üppigsten Entfaltung. Der Festbetrieb des deutschen Barock steht wie selbstverständlich in engster Fühlung mit dem der italienischen Höfe; die Götterfestzüge, die Ballette, die Turniere, Ringelstechen und Karnevalsfeste, die Karussels und Tierhetzen, die Komödien und Opern, die namentlich am Hofe Leopolds I., Josephs I. und Karls VI. in Wien, Max Emanuels in München, der Johann George und Augusts des Starken in Dresden aufgeführt werden, sind Nachbildungen italienischer Feierlichkeiten. Ita-

liener wie Burnacini, die Galli Bibiena und andere Festdekorateure haben dabei eine wichtige Rolle gespielt. Das italienische Fest- und Maskeradenwesen drang aber nicht nur in das geistige und künstlerische Leben der deutschen Höfe — es befruchtete auch die deutschen Gemüter, so daß deren Vorstellungs- und Gedankenwelt im Beginn des 18. Jahrhunderts daraus starke Anregungen schöpfte. Große deutsche Baumeister wie Fischer von Erlach, Hildebrand, Neumann, Schlaun usw. treten als Festarrangeure auf. Die von ihnen und ihren Zeitgenossen ausgestatteten und geleiteten Staatszeremonien, Kirchen-, Freuden- und Trauerfeiern eröffnen uns erst das volle Verständnis für den Sinn ihrer architektonischen Schöpfungen. Rufen wir uns die längst verklungenen rauschenden Feste ins Gedächtnis, erfüllen wir die Prozessionswege und das Innere der Kirchen, erfüllen wir die Straßen, die Schloßplätze und Höfe, die Gärten und Teiche, die Säle und Galerien der Schlösser, ihre Opernhäuser und Kapellen mit den farbenbunten Scharen, die sie an solchen Tagen belebten: dann erst gewinnt das Bild des Barock seine Rundung. Der Barock als Ausdruck eines hochgesteigerten Lebensgefühls wird dann erst im ganzen Umfang verständlich. Die zahlreichen kostspieligen Kupferwerke und bis ins Einzelne gehenden Beschreibungen, in denen die Epoche die wichtigsten Ereignisse der Art festgehalten hat, beweisen überdies, daß sie darin mehr als bloß vorübergehende Vergnügungen gesehen hat. Sie hat ihre Feste mit demselben Ernst wie die monumentalen Bau- und Kunstangelegenheiten behandelt. Uns sind die Zeugnisse hierüber nicht weniger als die anderen Kunstschöpfungen unentbehrliche Quellen des Denkens und Wollens unserer Vorväter aus dem 18. Jahrhundert[2]).

Der moderne Mensch, der nichts so sehr verlernt hat, als das wahre Festefeiern, muß sich vergegenwärtigen, daß die großen Feierlichkeiten des Barock nur auf dem Grunde des damals noch vorhandenen künstlerischen Gemeinsamkeitsgefühls von Hoch und Niedrig erwachsen konnten. In ihnen findet das freudig erregte Volksgemüt seinen höchsten Ausdruck. Bei den Kirchen- und großen Heiligenfesten und Wallfahrten selbstverständlich. Aber auch die Einzüge, Sieges- und Krönungsfeiern der Fürsten, ihre Vermählungs- und Totenfeste wurden von dem ganzen Volke als Zuschauern, ja als Mitwirkenden erlebt. Es wäre ganz töricht zu glauben, daß Kurfürst Friedrich III. von Preußen, als er aus eigener Machtvollkommenheit sich und seiner Gemahlin die Königskrone aufs Haupt setzte, dies bloß aus persönlicher Eitelkeit und Prunksucht tat: Nein, das ganze Preußenvolk fühlte sich in dieser Handlung mittätig erhoben. Die reichen freiwilligen Krönungssteuern aus dem ganzen Lande beweisen das zur Genüge. Gewiß muß man manche Übertreibung in den Schilderungen der bestallten Hofpoeten auf ihr Maß beschränken. Auch

ist nicht zu vergessen, daß eben der Barock ein mit allen Mitteln arbeitender Meister in der Inszenierung war. Dennoch ist ein Hof- und Krönungsfest von dem aufrichtigen Freudeempfinden der breiten Massen getragen gewesen. Man muß dem Hofmarschall von Besser Glauben schenken, wenn er den Volksjubel bei der Königsproklamation in Königsberg beschreibt. Unter dem Donner der Geschütze und dem Trompetenschall von allen Türmen „entstand auf dem Markte ein so lautes und allgemeines Freudengetümmel, daß es von Gasse zu Gasse, ja von einer Stadt zur anderen erschallte und die Ankommenden vom Lande zu ihrer Verwunderung mit darunter verwickelt wurden, bevor sie noch wissen konnten, was ein so unverhofftes und in den preußischen Grenzen nie erlebtes Frohlocken bedeuten sollte." Bei der Krönungsfeier in der Schloßkirche bewirkten die in dem Feuer der Brillanten strahlende Krone und die goldbestickten scharlachroten Ornate des königlichen Paares bei allen Anwesenden gesteigerte Begriffe von ihrer Herrlichkeit. Besonders schimmerte die Krone aus den dicken Buckeln des natürlich gekrollten kohlschwarzen Haares der Sophie Charlotte desto heller hervor, so daß alle Anwesenden von dem Anblick wie betroffen waren. Um den Jubel des Volkes zu steigern, wurde diese Königskrönung, wie stets auch die Kaiserkrönung, damit beschlossen, daß Münzen unter die Menge geworfen und ihr ein gebratener Ochse und Wein als Symbol des Überflusses und der Wohltätigkeit preisgegeben wurden. Die herzliche Teilnahme des Volkes an den Feierlichkeiten seines Kaiserhauses beleuchtet die Erzählung, die Goethe als Knabe von älteren Frankfurtern erfuhr. Als Franz I. nach der Krönung im Dom in dem seltsamen Ornat an einem Balkonfenster neben dem Römer seiner jungen Gemahlin Maria Theresia gegenübertrat und sich ihr sozusagen als ein Gespenst Karls des Großen dargestellt, habe er wie zum Scherz beide Hände erhoben und ihr den Reichsapfel, das Zepter und die wundersamen Handschuh hingewiesen. Darüber sei die junge Kaiserin in ein unendliches Lachen ausgebrochen, welches dem ganzen Volke zur größten Freude und Erbauung gedient, indem es darin das gute und natürliche Ehgattenverhältnis des allerhöchsten Paares der Christenheit mit Augen zu sehen gewürdigt worden. Als die Kaiserin nun ihrem Gemahl ein lautes Vivat zurief, wollte das Freudengeschrei des Volkes gar kein Ende nehmen.

Die Kaiserkrönung zeichnete sich natürlich als die ehrwürdigste Feier des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation durch den Prunk, den die Kurfürsten und Stände des Reiches entwickelten, vor allen übrigen Festen aus. Die tagelangen Einzüge, Empfänge und Begrüßungen, die Wahlhandlung, die Krönung und Salbung im Dom, die anschließenden Festtafeln, Illuminationen und Volksbelustigungen vollzogen sich in einer genau geregelten

Abb. 12. Der Große Kurfürst im Schlitten, aus einem Bildteppich von P. Mercier. Berlin, um 1700

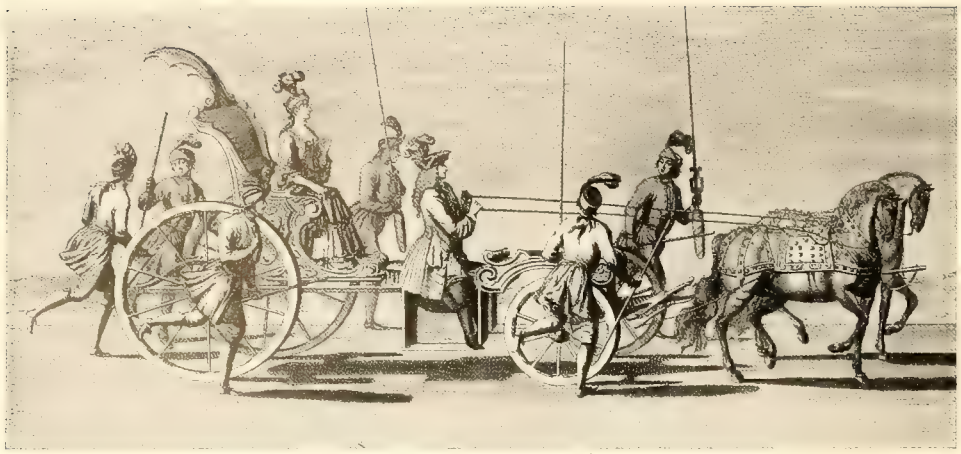


Abb. 13. Ein Damenfest unter August dem Starken

Ordnung. Der Aufbau dieser Zeremonien, wo jeder Schritt beinahe von dem Obrist-Hofmarschall geregelt war, ihre Steigerung zum Höhepunkt der Feier, die Verknüpfung sinnvoller historischer Bedeutung mit kostbarem Wappen-, Herolds- und Livreenprunk: dies allein erhob bereits die Feier zum Kunstwerk. Es sei auf die Darstellung der römischen Königskrönung in der Reichsstadt Augsburg 1690 verwiesen. Hier ziehen nacheinander unter Kanonen- und Trompetenschall alle die Fürsten oder ihre Gesandten ein, die diese erste Epoche des deutschen Barock kennzeichnen, mit einem unabsehbaren Gefolge von Karossen, mit Domherren, Kavalieren, Ministern, davor und dahinter Trabanten, Pagen und Garden, alle in bunten Samt- und Seidengewändern: Die Kurfürsten, voraus der Erzkanzler Anselm Franz von Mainz, Johann Hugo von Trier, Joseph Clemens von Köln, Philipp Wilhelm von der Pfalz, Max Emanuel von Bayern, Johann Georg III. von Sachsen, Friedrich III. von Brandenburg usw.

Alle Künste, die bildenden, die redenden und die Musik, standen im Dienst der Sache. Die Architektur aber leitete das Ganze. Mächtige Ehrenpforten als Nachbildungen römischer Triumphbogen, Ehrensäulen und Denkmäler bildeten den Mittelpunkt des von einheitlichen Gedanken beherrschten Festschmuckes. Beim Einzug Friedrichs I. nach seiner Krönung in die Residenz Berlin waren sechs große Ehrenpforten errichtet, die auf das Schloß zuführten. Der Chronist berichtet ausdrücklich: „Sie standen in einer Reihe, wurden in Perspektive gesehen und erschienen dem Durchziehenden nicht anders als entweder die in einem Palast hintereinander gelegenen, reich aufge-

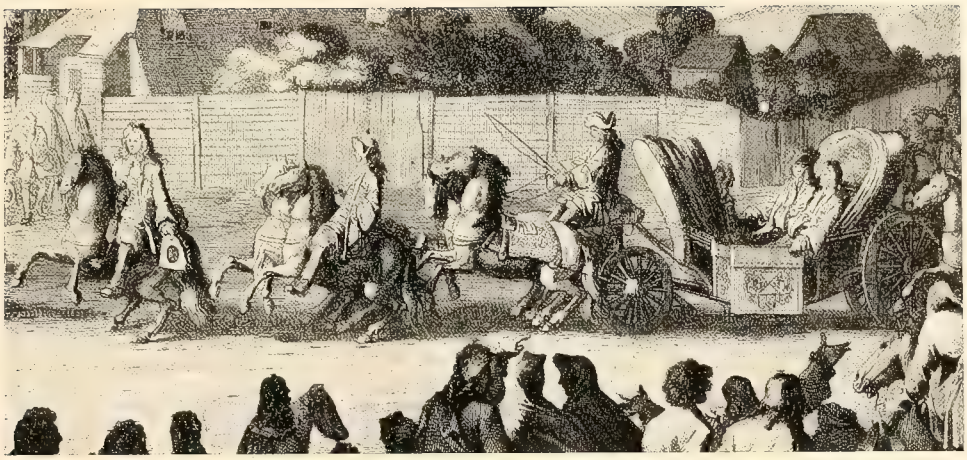


Abb. 14. Einzug Josephs I. in Nürnberg, 1704 (Ausschnitt)

schmückten Gemächer, oder als die bei den Karussels gewöhnlichen Schranken mit Neugierigen auf beiden Seiten." Den Endpunkt dieser Dekorationen bildete das eben vollendete Portal Schlüters mit den vier majestätischen Säulen am Schloßplatz (Abb. 16). Durch dieses betrat der Festzug den gewaltigen Säulenhof Schlüters, dessen Mitteltrakt das zur Flucht der glänzenden Paradekammern hinaufführende Treppenhaus umschließt. So erst enthüllt sich uns der triumphale Gedanke in dem Schloßbau Schlüters. Fischer von Erlach, der große österreichische Zeitgenosse Schlüters, entwarf die Triumphbogen zum Einzug seines Herrn Josephs I. als römischen Königs in Wien 1690, deren einer eine Quadriga mit vier sprengenden Rossen zierte. Die Festbauten Fischers werden bezeichnenderweise von seinem Freunde Wagner von Wagenfels als Triumphe des deutschen Meisters über die Welschen gefeiert. „Dieses war ein schöner Triumpf- und Ehren-Tag, in welchem nicht allein Ihre Königliche Majestät, als wie ein, zur Frolockung des sämmtlichen Volcks vom Himmel herabgeschickter Engel in das weltbeherrschende Wien mit einer unvergleichlichen und von der Teutschen Weissheit wohlangeordneten Pracht Siegprangend eingeritten, sondern an welchem auch die Teutsche Kunst und Geschicklichkeit wider die Hochachtung der Ausländer in den Gemüthern aller Zuschauer einen sehr herrlichen Sieg erhalten hat." Die architektonische Ordnung, die den Festen des Barock zugrunde liegt, wird auch in den Balletten, Turnieren und Karussels eingehalten. Das zum Karneval 1722 im Zwinger in Dresden abgehaltene „Caroussel Comique" ist eine von Kavalieren und Damen in Masken der italienischen

Abb. 15. Vom Seitenflügel des Zwingers in Dresden
von Pöppelmann, um 1720

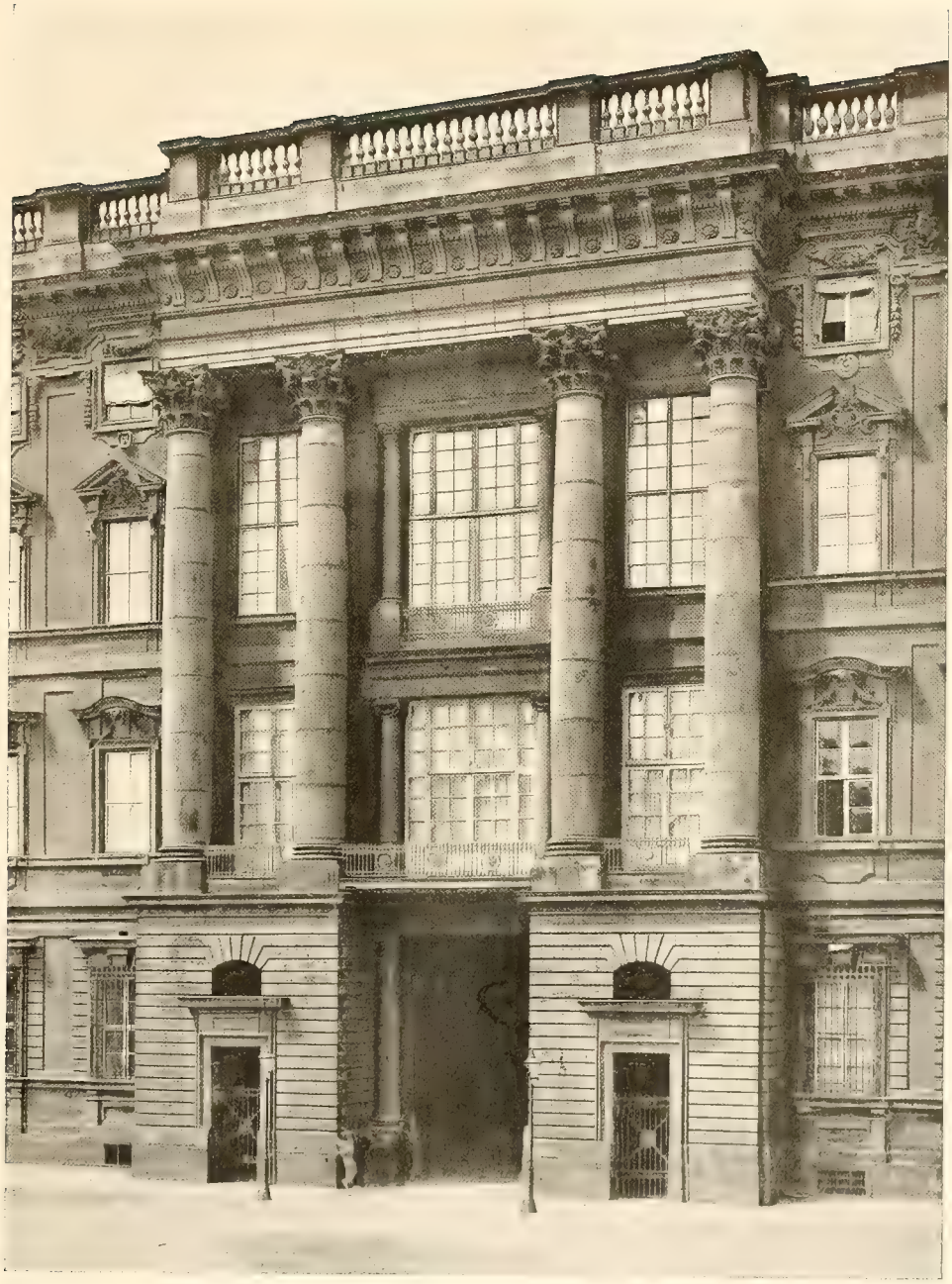


Abb. 16. Südportal des Berliner Schlosses, von Andreas Schlüter, 1701

Abb. 17. Gesamtansicht des Zwingers in Dresden, Gemälde von Canaletto

Charakterkomödie aufgeführte Quadrille. Scaramuzi, Crispini, Harlequini, Pantaloni, Dottori, Bringhelli, Policinelli und Capitani ziehen in rhythmischer Ordnung von Charivarimusiken geleitet in die Arena. Es folgen allegorische Kämpfe und Turniere — acht welsche Ritter bekämpfen die Elemente, alles möglichst „egal und in gleicher Distance", und mit derselben zeremoniösen Regelmäßigkeit vollzieht sich die anschließende Festtafel in der Bildergalerie. Wie sehr dieser ordnende Grundzug des Barock selbst das militärische Exerzieren, Lager- und Uniformenwesen beseelte, ja daß er von dem künstlerischen Empfinden mit vollen Zügen genossen wurde, beweist das von August dem Starken zu Ehren Friedrich Wilhelms I. und des Kronprinzen Friedrich im Juni 1730 bei Mühlberg an der Elbe abgehaltene, von den Zeitgenossen verherrlichte Lustlager der polnisch-sächsischen Armee. Für diese martialischen Lustbarkeiten wurde eine Ebene von drei deutschen Meilen planiert, in deren Mitte sich der königliche Pavillon erhob. Der Sinn für strenge Ordnung geht so weit, daß die abgeschlagenen Bäume „in Klaftern sehr ordentlich in zwo Linien gesetzt am Horizont stunden, und daß die geschickte Aufstellung nicht genugsam zu bewundern war". König August hatte für sich selbst ein Palais aus Holz mit kostbar tapezierten Zimmern, mit Küche, Kellerei, Konditorei, Galanteriebutiken und Kaffeehäusern errichten lassen, wo Janitscharen und Mohren aufwarteten — alles auf grün gestimmt —, während das preußische Hauptquartier in prächtigen Zelten logierte. Die Armee

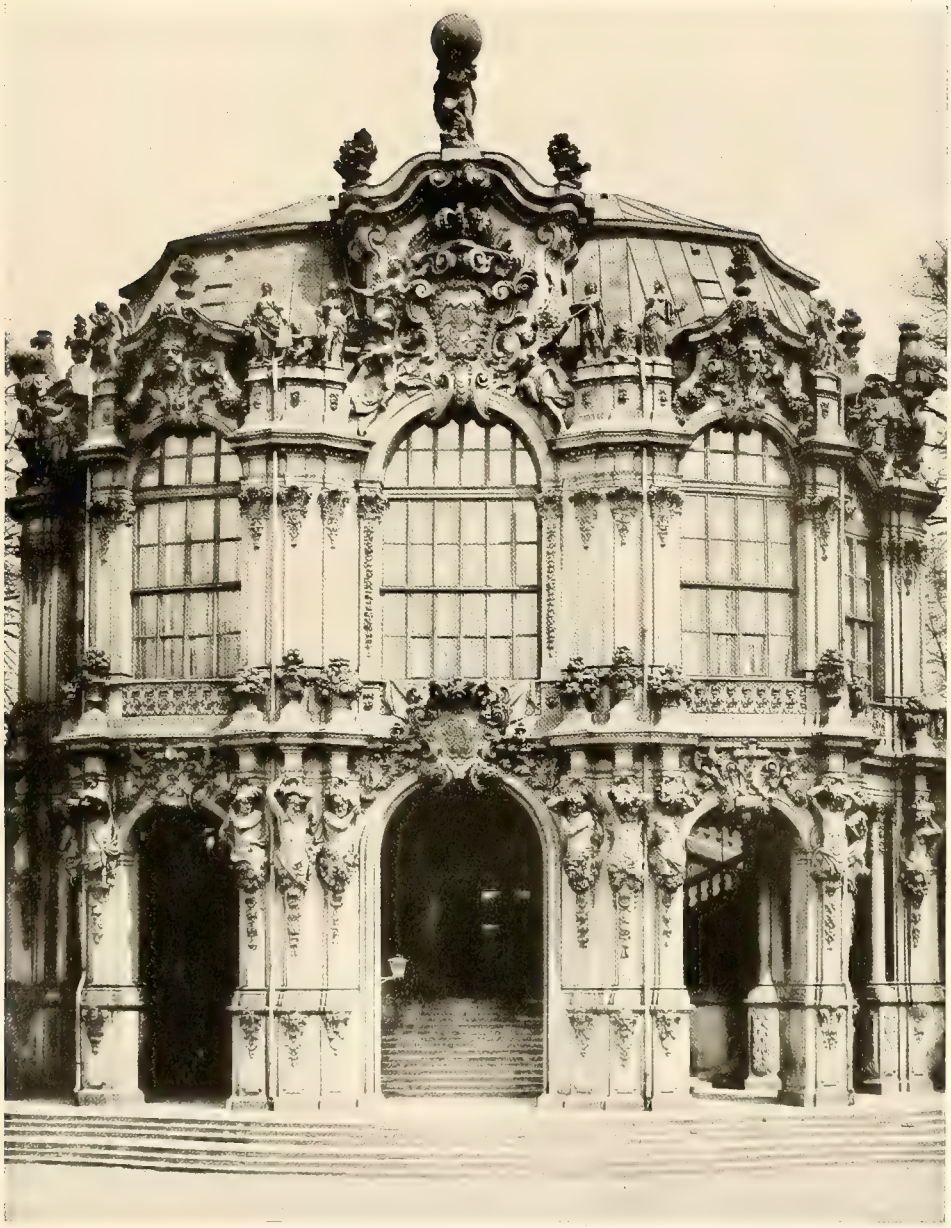


Abb. 18. Der Pavillon des Zwingers in Dresden, von Pöppelmann, um 1720

kampierte in Ordre de Bataille in zwei langen Linien, an deren Ende je eine steinerne Pyramide aufragte. Jedes Regiment in seinen prächtigen Uniformen und Farben um seine Fahnen und Standarten geordnet. Der „Accuratesse und Propreté" dieses Zeltlagers zollt der Berichterstatter Bewunderung. Den Höhepunkt der Übungen bildet der Parademarsch und das Exerzieren, das Quaréesbilden, die Handgriffe nach dem Trommelschlag, das Feuer in Gliedern und dergleichen Vorführungen, worin die sächsische Armee der preußischen nacheiferte. Zum Beschluß wurde ein vierzehn Ellen langer Kuchen gebacken, wozu ein besonderer Ofen gebaut war. Unter Leitung eines Oberlandbaumeisters wurde der Kuchen von einem Zimmermann zerlegt; also auch in diesem echt barocken Scherz wird doch die architektonische Seite nicht vergessen!

Die Plastik und Malerei entfalteten im Bunde mit der Architektur ihre ganze Kraft, um den Festen Gehalt und Form zu geben. Figurenreiche allegorische Gruppen und Gemälde schmücken die Ehrenpforten und Denkmäler. Der hochgesteigerte Ruhmsinn findet hier das Feld seiner Betätigung. So sind die Triumphpforten und Ehrenpyramiden, durch die August der Starke nach seiner polnischen Königskrönung in Danzig einzieht, mit Darstellungen „der von seiner kgl. Majestät vollführten Heldentaten" geschmückt; „der König erscheint ganz geharnischt im Purpurmantel gemalt als unüberwindlicher Monarch in freundlicher doch königlicher und heroischer Gestalt", über ihm Fama und Virtus, gegen die zwei giftige Nattern anzischen. Ähnlich werden Max Emanuel und Therese Kunigunde bei der Rückkehr aus der Verbannung nach München im Juli 1715 durch Ehrendenkmäler gefeiert. Sie erscheinen auf einer Ehrenpforte nach dem Leben gemalt „in vollkommener Freudsvergnügung sitzend" von Tugenden und Göttern umgeben. Auf dem Festwege werden sie begrüßt durch einen Lustberg mit Wasserfällen und grünenden Bäumen, dazwischen die Bilder ihrer Lustschlösser, ferner durch ein Bassin in Form einer wassersprühenden Galeere, sowie durch Statuen und Gruppen antiker Gottheiten, die in sinnbildliche Beziehungen zum Ruhm des Hauses Bayern gesetzt sind.

Selbst in den Trauerfestlichkeiten wird der Gedanke des Heldenruhmes betont, ja hier wirkt er im Gegensatz zur Schaustellung von Todestrauer und Schrecken und der Vergänglichkeit doppelt stark. In dem „Castrum doloris", der feierlichen Aufbahrung des fürstlichen Leichnams in der völlig schwarz ausgeschlagenen Kirche, tritt die rauschende Inszenierung der Barockgefühle in einer Weise zutage, die uns Nachfahren besonders schwer verständlich ist. Was ist hier wirklicher Schmerz, was ein selbstgefälliges Wühlen im Schmerze? Ähnlich wie angesichts vieler religiöser Kunsterscheinungen be-

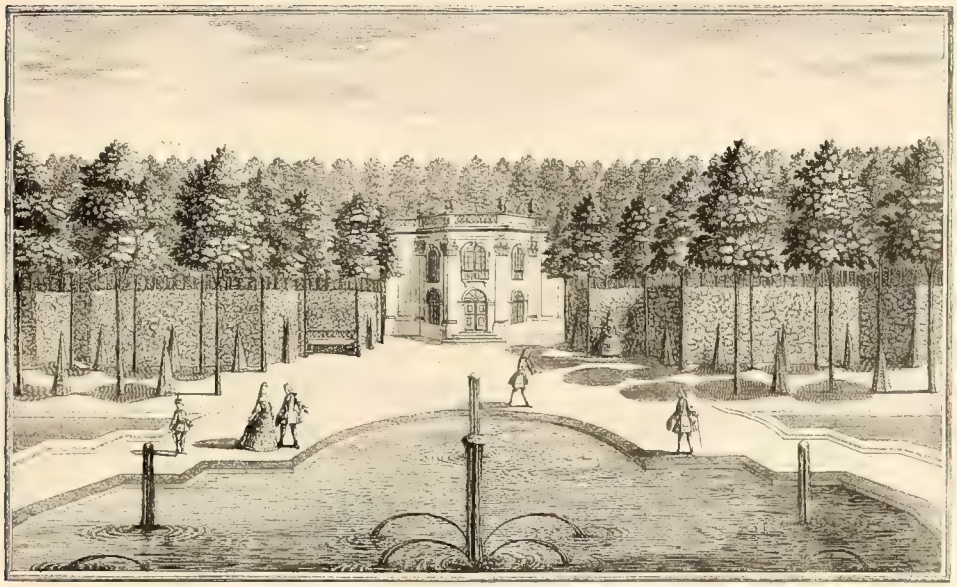


Abb. 19. Pagodenburg im Park von Nymphenburg, um 1720

wegt uns die Frage: wo geht der Ausdruck wirklichen Gefühls in theatralische Schaustellung über? Der Historiker steht an einem Punkt, wo er der Vergangenheit nicht mehr ins Herz sehen kann. Gibt es einen größeren Gegensatz als eine solche Totenfeier, wie sie Fischer von Erlach seinem Herrn, Kaiser Joseph I., in der Augustiner-Hofkirche, Eosander seiner Herrin, Sophie Charlotte, im Berliner Dom und Effner dem Kurfürsten Max Emanuel in der Theatinerkirche anrichtete, mit einem modernen Leichenbegängnis? Kaiser Josephs Katafalk steht zwischen den vier Mittelpfeilern der Kirche, die, in Trajanssäulen verwandelt, die glorreichen Taten des Kaisers wie in Metall gegossen darstellen. Die Totenbahre mit schweren goldgestickten Trauerdecken, deren vier Ecken römische Klageweiber halten, ist umgeben von Figuren in der traurigsten Stellung, Matronen, die das römische Reich und die Provinzen Österreichs darstellen. In der Höhe schwebende Engel und dahinter eine Apotheose auf Wolken, über welche der Kaiser als Imperator auf einer von zwei Adlern gezogenen Biga emporfährt. Darüber ein Baldachin mit der Kaiserkrone und Genien mit Schrifttafeln; die herabfallenden Draperien des Baldachins sind in den Seitenschiffen an Wolkenballen aufgeknüpft. Über dem Eingang zu dem kaiserlichen Begräbnis brach aus einem Vorhange „das Gerücht" — der Ruhm — hervor, auf dessen Trompetenfahne der in den alten Triumphen gebräuchliche Zuruf: Jo Triumpfe!

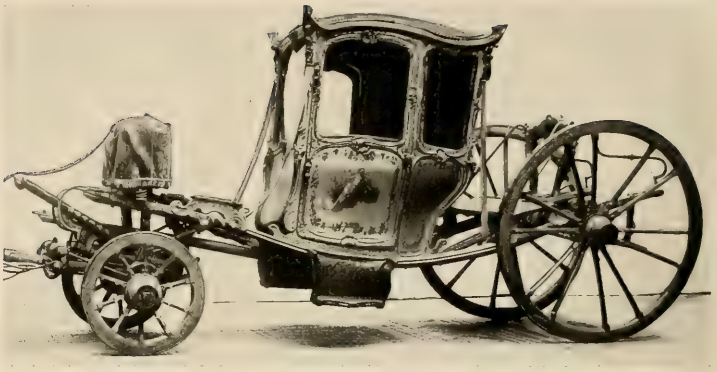


Abb. 20. Galakutsche von der Kaiserkrönung in Frankfurt, 1764. Berlin, Schloßmuseum

Der Barock suchte, wo es möglich war, die Festdekorationen auch in Stein und Stuck über die Vergänglichkeit des Tages hinaus zu verewigen. Namentlich dort, wo er die Bürgschaft dauernden Ruhmes wünschte. Besonders am Berliner Schloß macht sich das Ruhmesstreben noch heute geltend; so an dem von posaunenblasenden geflügelten Genien belebten Triumphbogen Eosanders nach der Schloßfreiheit zu, ferner in der von Eosander geschaffenen Bildergalerie, wo das königliche Paar an den Decken erscheint, von Musen umgeben, während die Laster von Genien in wildem Kampfe über die Gesimse heruntergeschleudert werden; der höchste Festjubel entfaltet sich in dem Schlüterschen Rittersaal, wo aus den vier Ecken plastische Scharen, die Gesimse durchbrechend, zur Decke emporströmen und sich, gemalt, mit Wolken zum Zenith aufschwingen, den Ruhm des Erbauers dieses Schlosses, des Zeughauses und des Charlottenburger Schlosses unter Posaunengeschmetter der Ewigkeit verkündend. Das Prunkbüfett, das nach Eosanders Zeichnung von Augsburger Goldschmieden ausgeführt wurde, diente zum Schmuck des Krönungsfestes im Jahre 1703 und ist ausgesprochenermaßen eine verewigte Festdekoration. Die äußerste Verschwendung mit Prunksilber trieb August der Starke auf seinen Festen; so ließ er 1719 bei der Vermählungsfeier des Kurprinzen mit der Kaisertochter ein Riesenbüfett mit silbernen Pokalen, Schwenkkesseln, Becken und Leuchtern errichten. Diese Vermählungsfeierlichkeiten gehen über alles hinaus, was uns sonst überliefert ist. Noch halten einige der mit Federn besteckten Pferdegeschirre im Histori-

Abb. 21. Schlittenpferd Augusts des Starken, 1719. Dresden, Histor. Museum

schen Museum die Erinnerung an die abgehaltenen Schlittenfahrten fest (Abb. 21). Das Dresdener Grüne Gewölbe birgt einen Teil des von Dinglinger und anderen geschaffenen Prunksilbers des Königs. Die großartigste steingewordene Festarchitektur ist der Zwinger in Dresden (Abb. 18). Es ist nichts weiter als ein großer viereckiger Festplatz mit Galerien für die Zuschauer, umgeben mit Pavillons und Sälen, den August der Starke durch Pöppelmann seit dem Jahre 1709 im Anschluß an die wochenlangen Schaustellungen und Lustbarkeiten aufführen ließ, die er damals seinem Verbündeten Friedrich IV. von Dänemark gegeben hatte. Desgleichen sind die reichgeschmückten Gnadensäulen, die man in Österreich zum Dank für überstan-

dene Türkengefahren und Pestseuchen errichtete, in Stein umgesetzte Festgerüste; die berühmteste, die Pestsäule auf dem Graben in Wien mit dem zwischen Engeln knieenden Kaiser Leopold I., von Burnacini unter Mitwirkung des jungen Fischer von Erlach und Rauchmüllers geschaffen, war ursprünglich in Holz aufgeführt worden. Vollends sind die pompösen fürstlichen Grabmäler nur zu verstehen als dauernd gewordene Trauergerüste, an blei-, bronze- und zinngegossenen Särgen entfaltet sich stellenweise ein unglaublicher Prunk. Wahrhaft tiefempfundene plastische Schöpfungen sind die Särge Friedrichs I. und der Sophie Charlotte von Schlüter in der Berliner Domgruft (Abb. 22). Der ganze Apparatus Funebris, der den Katafalk des Castrum Doloris umgab, findet sich häufig auf dem Sarkophag und dem hohen Aufbau wieder. Die klagenden Tugenden, die posaunenden Engel, die Totengerippe, die Inschrifttafeln, die Pyramiden, die Draperien, Fahnen, Standarten, Waffen, Kanonen und Pauken. So steht Prinz Ludwig von Baden, der Türkensieger, inmitten seiner Kriegstrophäen auf dem Riesen-Epitaph im Chor der Kirche in Baden-Baden. Adler und Engel stürzen sich auf die Türkenkrieger herunter. Man glaubt kriegerische Fanfaren und Paukenwirbel zu hören. Gerade die Siege über die Türken haben in den Festtriumphen und Grabmälern ihre Verherrlichung gefunden. Prinz Eugen wird von Permoser in einer rauschenden marmornen Apotheose im Belvedere gefeiert — der Held sucht dem Ruhmesgenius die Posaune zuzuhalten! —, ähnlich August der Starke im Dresdener Großen Garten.

In diesen Triumphen kommt die Freude des Barock am Lauttönenden zu Wort. Er liebt die schmetternden Posaunen, die Janitscharenmusik, Schalmeien, Trommeln, Pauken und Messingbecken, und das Dröhnen der Kanonen. So auch starke Lichteffekte, den strahlenden Blitz und dunkle Wolken. Immer und immer weisen die Festchronisten darauf hin. So heißt es von der Vermählungsfeier Friedrichs I. im Dom, die Eosander ausschmückte, die Illumination mit Wachslichtern hätte den Eindruck erweckt, als sei die ganze Kirche von der Sonne beleuchtet gewesen. Auf dem Triumphbogen beim Einzug Augusts des Starken in Danzig sieht man einen Donnerpfeil aus feuriger Wolke; einen sich aufschwingenden Adler; die Sonne über einer Landschaft strahlen; dann wieder die Sonne aufgehen und nachtvertreibend. Den Abschluß jedes großen Barockfestes bildet daher eine Riesenillumination, ein Luft- und Wasserfeuerwerk von Kanonenschlägen begleitet. „Berlin schimmerte nicht, sondern brannte gleichsam in allen Gassen von Lichtern, Lampen, Fackeln und Freudenfeuern", berichtet der Chronist von der Illumination des Krönungsfestes und fühlt sich an den Brand Roms unter Nero erinnert. Unter einem Regen von Streitfeuern, Wasser- und Landschwärmern

Abb. 22. Metallsarkophag Friedrichs I. Schlüter, um 1708. Berlin, Domgruft

und Schlangen wird auf dem Wallgraben die Rückkehr der Flotte Jasons als allegorische Verherrlichung der Majestäten mit Beistimmung aller Seegötter aufgeführt. Unterdessen wird aus hundert Geschützen und Mörsern unter Leitung des Generalfeldzeugmeisters Prinz Philipp von Schwedt zwei Stunden lang kanoniert. „Die ganze Gegend geriet in Zittern und Beben, gleich als wenn Himmel und Hölle unter einander fallen." Zum Liboriusfest in Paderborn entwarf der Artillerieoffizier Schlaun ein Wasserfeuerwerk, dessen Zeichnung noch erhalten ist. Den Vogel schießt wiederum das Lustlager Augusts des Starken an der Elbe ab. Es wird beschlossen durch die Illumination eines prächtigen Schlosses mit einem heidnischen Göttertempel, als Allegorie in kunstvollster Perspektive von Italienern gemalt. Unter dem Donner von sechzig Kanonen, unter dem Pauken- und Trompetenschall der versammelten Armeemusiken leuchtet eine Inschrift auf „Sic fulta manebit", während Streitfeuer, Lauffeuer, Lustkugeln und Raketen durcheinander zischen. Nun zieht die königliche Lustflotte vorüber, mit tausend Lämpchen beleuchtet, unter den Klängen der darauf stationierten königlichen Hofkapelle. Voran ein riesiger Walfisch, „Feuerfax" genannt, von vier feuerspeienden Delphinen begleitet. An der Spitze der Fregatten, Brigadinen, Schaluppen und Gondeln der Buzentaurus, das Schiff der Kronprinzessin mit vergoldeter Schnitzarbeit bedeckt. Von ihm erklang im Vorüberziehen eine „Egloga dal Campo di Radewitz", von einer italienischen Frauenstimme gesungen und von Virtuosen akkompagniert. Auch hier beschließt das Zusammenspiel sämtlicher Trompeten, Waldhörner, Pauken und übrigen Instrumente unter dem unaufhörlichen Krachen der Kanonen die Feier.

Architektur, Natur, rauschende Wasser, Beleuchtung und Musik kommen zu zarteren poetischen Stimmungen zusammen auf einem nächtlichen Gartenfest der Sophie Charlotte im Schloßpark von Oranienburg. Ein Sommersaal, durch den eben aus Frankreich zurückgekehrten Eosander von Laub- und Blumenwerk errichtet, dem Triumph der Liebe geweiht, öffnet sich plötzlich und die Festgesellschaft erblickt eine Springbrunnengrotte in magischer Beleuchtung. Peleus und Thetis und ein Chor von Flußgöttern, auf den Felsstufen lagernd, besingen die Götter, Menschen und Tiere bezwingende Macht Amors, von Oboen, Theorben, Flöten oder dem Orchester begleitet, „so bei der stillen Nacht und unter dem Geräusch der Kaskade die Luft nicht anders als mit einem angenehmen Widerschall erfüllen konnte."

5. DIE STELLUNG DER BAUKUNST IM 18. JAHRHUNDERT

Ein Hauptkennzeichen des deutschen Barock ist die überragende Stellung der Architektur innerhalb der bildenden Künste. Darin offenbart sich, daß das Barockzeitalter für uns den Beginn einer neuen Epoche darstellt, ähnlich wie es für das Mittelalter die Zeit des romanischen Stils gewesen ist; die Architektur wird wiederum eine Mutter der Künste. Ja, sie ordnet jetzt in noch höherem Grade den ganzen Kreis des Wirkens, der die Bewohnung, die Fruchtbar- und Nutzbarmachung, die Verbesserung und Verschönerung der Erde umfaßt. Die Grundgedanken der Baukunst durchdringen auch die übrigen Künste. Das Zier- und Stückwerk der deutschen Spätrenaissance wird nicht mehr geduldet. Durchgreifende Pläne werden die gebieterische Forderung der Zeit. Die deutschen Städte behielten bis über den Dreißigjährigen Krieg die gedrängte winklige Bauart bei. Eingezwängt in die hohen Mauern und Türme, um ihre Kirchen gedrängt, erscheinen sie noch auf Merians schönen Kupferstichen. Nur enge Tore gewähren Ein- und Auslaß. Nur gewundene Hohlwege und schmale Zugbrücken bilden den Zugang. Mit dem Barock entstehen regelmäßige Vorstädte mit geraden Straßen, mit rechteckigen Plätzen und breitgelagerten Häusern, namentlich dort, wo die Hugenotten zuziehen, so in Berlin, in Schwedt, in Kassel, in Ansbach und Erlangen. Residenzstädte nach genauer Planung entstehen zugleich mit den Schlössern, wie in Mannheim, in Karlsruhe, in Ludwigsburg, in Ludwigslust und Saarbrükken. Der Wille der Fürsten bestimmt nicht nur das Netz der Straßen, sondern ge-

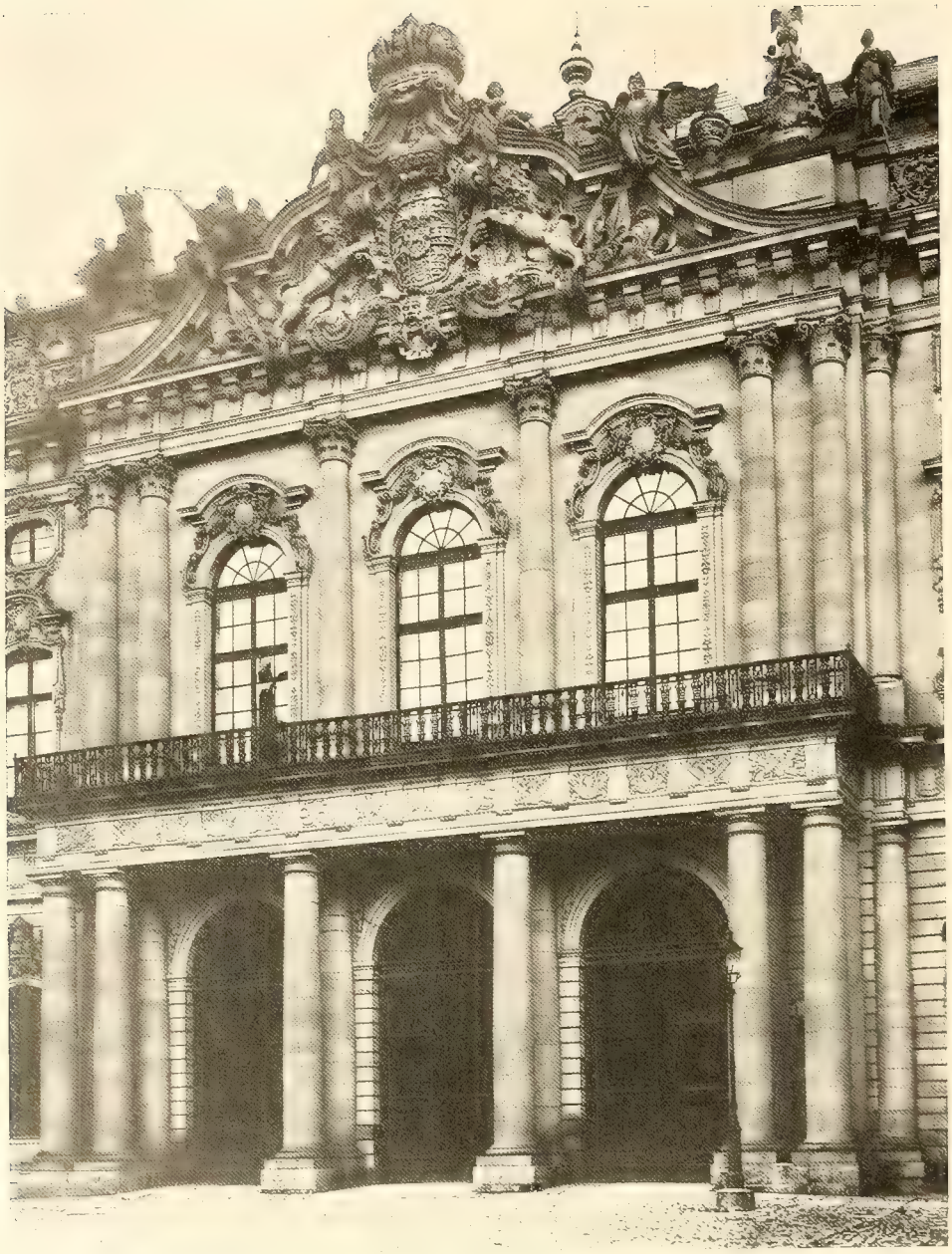


Abb. 23. Residenz in Würzburg, von Balthasar Neumann, um 1730, Mittelteil

bietet auch strenge die gleichmäßige Höhe und Farbe der Häuser. Die neuen Formen der Befestigungskunst, die strahlenförmigen flachen Bastionen, die geraden Glacis und Gräben, die regelmäßigen Tore und überhaupt die Militärbauten, die Wachtgebäude, Kasernen, Soldatenwohnungen und Arsenale haben die Regelmäßigkeit im Städtebau befördert. Die großen französischen und holländischen Lehrmeister im Festungsbau, Vauban, der die Festung Neubreisach angelegt hat, und Coehoorn wirkten umgestaltend auch auf den Städtebau. Neben den Kupferwerken, unter denen Bélidors Ingenieurkunst den ersten Rang einnimmt, verbreiteten holländische, französische und italienische Ingenieure die neuen Gedanken in Deutschland. Die Planung und Befestigung Berlins von Memhard, die Befestigung von Wesel durch de Bodt, die Festungswerke von Rastatt, Philippsburg, Küstrin, Magdeburg und Stettin sind wichtige Denkmäler der Art. Das Ingenieur- und Artilleriekorps stellte denn auch zahlreiche Meister für den Hochbau.

Einen beträchtlichen Aufschwung nahm in dem Barockzeitalter auch der Wasser-, der Kanal- und Hafen-, der Schleusen- und Mühlenbau. Hier stand wieder Brandenburg-Preußen an der Spitze, wo sich durch die Holländer eine tüchtige Schule in diesen Fächern bildete. Seit den Tagen des Großen Kurfürsten und seiner Gemahlin Luise Henriette von Oranien, der Gründerin Oranienburgs, ist von den Hohenzollern Bewundernswertes darin geschaffen worden. Hand in Hand mit diesen Arbeiten ging die Trockenlegung der Brüche, die Befestigung der Flugsandstrecken und die Anlage von Kolonistendörfern. Auch diese Aufgaben wurden von den Fürsten in die Hände der ersten Architekten des Landes gelegt, und nur so erklärt sich das Gepräge der Ordnung und der Regelmäßigkeit, der Solidität der Arbeit, das den Dorfgründungen anhaftet. Aus der Zeit Friedrich Wilhelms I. ist die Entwässerung des Fehrbelliner Luchs und großer Strecken in Ostpreußen, aus der des großen Königs die des Netze- und Wartebruchs, des Maduesees in Pommern hervorzuheben. Daneben entwickelte sich in dieser Epoche zukunftsfroh der Salinenbau — für den z. B. der Hamburger Sonnin gearbeitet hat — der Bau von Bade- und Brunnenhäusern, von Windmühlen, Hebekrähnen, Eisenhütten und endlich der Bergbau. Balthasar Neumann war ein Meister in dem technischen Bauwesen. Außer den preußischen Herrschern haben sich die meisten anderen deutschen Landesherrn, besonders Kaiser Karl VI., die Braunschweiger, die Herzöge von Württemberg und Hessen-Kassel, die Kurfürsten von Sachsen und die Fürstbischöfe von Würzburg und Speier usw. unbestreitbare Verdienste um die Entwicklung des Fabrikwesens erworben. Unter den Zeichnungen der meisten großen Baumeister des deutschen Barock und der Folgezeit finden sich Entwürfe zu technischen Gebäuden und Anla-

gen. Es wäre eine schöne und zeitgemäße Aufgabe, dieses Material bekanntzumachen. Gerade darin enthüllt sich die gesunde und selbstverständliche künstlerische Arbeitsweise des 18. Jahrhunderts, und es erschließen sich willkommene Ausblicke auch in die abseits der reichen Prunkarchitektur liegenden Leistungen der Zeit. Auffallend vernachlässigt wurde dagegen der Bau der Landstraßen. Der Zustand derselben war fast mittelalterlich. Alle Reisebeschreibungen der Zeit wimmeln von Berichten über Stürze der Postwagen und Kutschen. Gründe der Landesverteidigung und der Handelserschwerung durch das Merkantil- und Zollsystem haben diesen Zustand begünstigt. Denn wie meisterhaft die Zeit den Straßenbau verstand, beweisen die herrlichen breiten und schnurgeraden Alleen, die von den Landschlössern ins Land strahlen. Beispiele sind die Alleen aus Max Emanuels Zeit um Schleißheim, die Friedrich Wilhelms I. um Potsdam, die zwischen Bonn und Poppelsdorf. Und die vom Schlosse Schwedt ausgehenden, darunter die berühmte mit vier Baumreihen besetzte Mittelallee nach Mon-Plaisir. Hierher rechnen auch die sternartig angelegten meilenlangen Schneisen, mit denen die für die Parforcejagd bestimmten Wälder durchzogen wurden (z. B. der Wald bei Moritzburg). Beiläufig ging mit der hohen Jagdkultur des 18. Jahrhunderts eine musterhafte Forstpflege zusammen. Noch heute genießt Deutschland vor allen anderen Ländern die Segnungen der Waldpflege und des Jagdschutzes seiner Fürsten. In Wald und Flur betätigte sich auch eine zur höchsten Kunst gediehene Landesvermessung.

Zum Verständnis dieser umfassenden Wirksamkeit der Baumeister muß man sich vergegenwärtigen, daß die Architektur des Barock auf den strengsten mathematischen Grundlagen beruhte. Die Ausbildung der Architekten ging zusammen mit der der Ingenieure. Nicht nur in den Grundrissen und Aufrissen, sondern selbst in den schmückenden Säulenordnungen und Gliedern wurde die strengste Gesetzmäßigkeit gefordert. Daher gehörte die Entwicklung der fünf Säulenordnungen nach Moduln unter Zugrundelegung des Vignola zu dem A B C der Architekten des 18. Jahrhunderts. Aber nicht nur das rein Architektonische, die Festigkeit und Statik der Gebäude: alle Glieder sind der mathematischen Herrschaft untertan. So erklärt die deutsche Vorrede zur Übersetzung des Bélidor: Keineswegs seien die Zieraten bloß ungefähre Einfälle, sondern auch sie erhielten erst von den mathematischen Regeln ihre wesentliche Schönheit. Selbst für einen scheinbar so unbekümmert schaffenden Meister wie Balthasar Neumann, den Erbauer des Würzburger Schlosses, ist die mathematische Grundlage seiner Pläne nachgewiesen worden (Rotunde von Fünfkirchen). In dieser mathematischen Regelung der Grundrisse und der Verhältnisse beruht der unleugbare Vorrang der fran-

Abb. 24. Treppenhaus im Schloß von Pommersfelden, um 1720

zösischen Architekten des Barock. Eine geradezu geniale, anschaulich gewordene mathematische Veranlagung tritt uns in den Gebäuden und Gärten der französischen Baumeister Ludwigs XIV. und seiner Nachfolger entgegen. Genau so stark wie Racine, Corneille und Molière auf die poetischen Gemüter Deutschlands, wie Descartes auf die philosophischen Geister: so mußten die Kupferwerke der französischen Architekten auf alle baukünstlerisch empfindenden Leute in Deutschland wirken. Die vorzüglich zum Ausdruck architektonischer Dinge befähigte französische Sprache verlieh den Lehren des neuen Geschmacks doppelten Nachdruck. Daher wurden de Cotte und seine Genossen die Lehrmeister der jungen deutschen Fürsten und ihrer Baumeister.

Die Architektur wurde wie am französischen Hofe so auch an den deutschen Fürstenhöfen ein Teil der Erziehung der Prinzen. Als Balthasar Neumann nach Paris reiste, berichtet er seinem Herrn, dem Würzburger Fürstbischof, wie der Bischof von Speier und der Bischof von Straßburg, Rohan, in dem vorgelegten Würzburger Schloßplan mit dem Zirkel die Höhen und Weiten der Zimmer abmessen. Die Bautätigkeit des Fürsten galt gewissermaßen als Gradmesser seiner politischen Macht. Sie gehört zum Thema der Gesandtenberichte, der fürstlichen Briefe und der Konversation. Keiner unter den deutschen Fürsten hat die Baukunst mit feinerem Geiste und liebevoller umfaßt als Friedrich der Große. Selbst aus dem ersten Schlesischen Feldzug bittet er Knobelsdorff dringlich um genaue Beschreibungen und Zeichnungen seiner Neubauten am Charlottenburger Schlosse und zwar um jedes Kapitell mit allen Einzelheiten.

Angesichts der hier gekennzeichneten umfassenden Stellung der Baukunst in der Kultur des 18. Jahrhunderts wird die hohe Bedeutung verständlich, die den großen fürstlichen Baumeistern zukam. Sie leiteten nicht nur das Bau- und Gartenwesen in seinem ganzen Umfang, sondern, wie schon dargetan, die großen Freuden- und Trauerfeste, die Feuerwerke und selbst die Opern. Durch Verleihung höherer Militärchargen wurden sie den adeligen Ständen gleichgesetzt. Umgekehrt ist die Betätigung von Adeligen, wie des Ritter von Grünstein in Mainz, des Knobelsdorff und Gontard in der Architektur ein Beleg für die hohe Achtung, deren sich diese erfreute. Neben diesen Männern sind die Generale von Welsch in Mainz, Neumann in Würzburg und Schlaun in Münster sowie der Münchner Oberbaudirektor Effner und der nassau-saarbrückensche Oberbaudirektor Stengel aus der Reihe der vielseitigen Bauintendanten hervorzuheben.

Zu diesen Verhältnissen kommen noch einige Umstände hinzu, die man sich gegenwärtig halten muß, wenn man die Grundzüge der deutschen Barockarchitektur voll und ganz erkennen will.

Abb. 25. Rathausturm zu Bamberg, Mitte 18. Jahrhunderts

Abb. 26. Amalienburg in Nymphenburg, von Cuvilliés, um 1725

6. DIE BAUMEISTER, DIE BAUHERREN UND DER BAUBETRIEB. STADTBAUKUNST

Die verschiedensten Strömungen kamen zusammen, um im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts den großen und allgemeinen Aufschwung der Baukunst in Deutschland zu bewirken. In den österreichischen und bayerischen Landen hatten sich seit Ferdinands III. und des Kurfürsten Maximilian Zeiten in immer wachsender Menge italienische Baumeister, Steinarbeiter, Maurer, Stukkatoren und Quadratoren niedergelassen. Sie stammten meist aus den oberitalienischen Landschaften am anderen Fuß der Alpen, vom Comersee und aus der Lombardei. Namentlich der Kirchen- und Klosterbau wurde ihre Domäne. Doch gewannen sie auch im Schloßbau eine beherrschende Stellung. Noch um die Wende zum 18. Jahrhundert wirkten eine ganze Reihe italienischer Baumeister, die freilich meist schon seit einer oder zwei Generationen angesessenen Familien entsprossen, in den süddeutschen Residenzen: in Wien Burnacini und Martinelli, der Schöpfer der beiden Liechtensteinschen Paläste, in Würzburg Petrini, der Erbauer der Stiftshaugkirche, des Juliushospitals und des Schlosses Seehof, in Baden-Baden Rossi, um nur einige wenige vorwegzunehmen. Fruchtbare Stukkatoren waren die Carlone in Österreich und Bayern, und Simonetti, der in Berlin und Magdeburg wirkte. Die ganze erste Hälfte des Jahrhunderts blieb namentlich der Theaterbau und die Bühnendekoration in den Händen der Italiener, vorzüglich der Familie Galli aus Bibiena bei Bologna, deren umfassende Tätigkeit als Festdekoratoren berührt worden ist. In ihren Schloßfassaden verraten die meisten dieser um 1700 tätigen Oberitaliener die Schulung an den strengen Formen der Nachfolger Palladios.

Zur gleichen Zeit hatten in Norddeutschland die niederländischen Baumeister aus der Schule des Kampen und des Pieter Post Fuß gefaßt. Nehring, Smids, Rütger von Langesfeld und Ryckwarts sind einige der wichtigsten Namen. Wie durch die italienischen Bauhandwerker der Steinschnitt, die Stuck- und Mörteltechnik, so wurde durch die holländischen der Ziegelbau neubegründet. Mit der Wende zum 18. Jahrhundert dringen daneben in größerer Zahl Franzosen ein. Die ältere strengere Schule vertreten die dem Hugenottenkreise angehörenden Baumeister La Chièze in Berlin und Dieussart, der einiges in Mecklenburg und das alte Schloß in Bayreuth baute, Du Ry in Kassel, Cayart, der Erbauer der Langen Brücke und der Französischen Kirche in Berlin, ebendort de Bodt, der Schöpfer des Berliner Zeughauses und der Festungstore in Wesel, der nachher in Dresden wirkte und Augusts III. Lehrer in der Architektur wurde. Ferner in Berlin La Gajette und in Dresden Longuelune. Am Rhein wirken d'Hauberat, der für das Schloß in Mannheim Entwürfe lieferte und in Frankfurt das schöne Palais Thurn und Taxis erbaute; in Darmstadt de la Fosse, der Erbauer des nur teilweise ausgeführten landgräflichen Schlosses. Späterhin folgen St. Pierre in Bayreuth, der Schöpfer des dortigen Schlosses und der Fassade des Opernhauses, in Bonn Leveilly, Baumeister des Michaeltores und des Rathauses; in Berlin Legeay, der die Hedwigskirche entwarf; in Stuttgart de la Guépiere. Der Hauptmeister des Münchner Rokokos ist der aus den belgischen Niederlanden stammende, in Paris gebildete Cuvilliés. In der späteren Hälfte des Jahrhunderts hat die Einwanderung französischer Baumeister keineswegs nachgelassen. Man denke auch an die heimisch gewordenen Hugenottenfamilien der Du Ry in Kassel und der Gilly in Berlin.

Also auch auf dem Gebiete der Baukunst zunächst eine starke Überfremdung Deutschlands in diesem Jahrhundert! Nun wird allerdings die Baukunst, die von außen hereinkommt, von den Kräften des Bodens, auf dem sie ihre Werke errichtet, schon an sich beeinflußt. Die fremden Meister werden durch den Baugrund, durch das Material und das Klima und die Gewohnheiten der neuen Heimat sich anzupassen gezwungen. In den deutschen Bau- und Handwerksmeistern, die zur Ausführung mit herangezogen wurden, war auch keineswegs das alte Können durch den Dreißigjährigen Krieg hindurch völlig erstorben. Mancherlei Bauten, die bald darnach entstanden, zeugen von dem fortwirkenden Handwerk und einem gesunden, wenn auch derben künstlerischen Sinn. So sei an die Baumeisterfamilie Richter in Weimar erinnert, die im Schloß-, Landhaus- und steinernen Brückenbau Beachtenswertes schuf; namentlich an den protestantischen Kirchenbau, den in Frankfurt der Stadtbaumeister Heßler, in Hamburg Corvinus und in Braunschweig

Abb. 27. Dresden mit Frauen- und Hofkirche, nach Canaletto. Dresden, Gemäldegalerie

Abb. 28. Der Neumarkt in Dresden, nach Canaletto. Dresden, Gemäldegalerie

Korb vertreten. Ihr Schaffen ist teilweise eine Fortsetzung der vor dem Kriege durch die Wolfenbütteler und Bückeburger Kirchen eingeschlagenen selbständigen Bahn des evangelischen Kirchenbaues. Das Nachleben gotischer Gewölbe- und Fensterformen bezeugt insbesondere die Entwicklung dieses Zweiges aus dem Schoße des städtischen Bauhandwerks. Ähnlich haben einige von den Jesuiten mit Hilfe der heimischen Handwerker erbauten nordwestdeutschen Kirchen Nachklänge gotischer Formengebung. In Oberbayern hatte sich längst neben den Italienern eine Schule angesessener Baumeister, Maurer und Stukkatoren ausgebildet, die mit den Renaissance- und Barockformen wohl umzugehen verstand. Ihr Hauptsitz war die Gegend von Wessobrunn. Eine ganze Reihe oberbayerischer Landkirchen zeigt, daß auch die Raumgedanken der Renaissance, die die Münchener Michaelskirche zuerst ausgesprochen hatte, den Baumeistern des Landes in Fleisch und Blut übergegangen waren. An keiner anderen Stätte ist die Verschmelzung der italienischen modernen Bauweise mit den heimischen Kräften, so wie die ununterbrochene Fortführung aus der Renaissance in den Barock hinein deutlicher ausgesprochen als in Salzburg. Die erzbischöfliche Residenz und der Dom sind dafür bedeutsame Zeugen. Das ganze Gepräge dieser Stadt mit ihren weißgetünchten, gerade abschließenden Häusern mutet überhaupt schon halbitalienisch an. Die deutsche Kunstfertigkeit scheint sich namentlich noch auf dem Gebiete des Zimmerhandwerks ihren alten Ruf in kunstvollen Holzverbindungen bewahrt zu haben. Aus dem Zimmererhandwerk wachsen Korb in Braunschweig, Bähr in Dresden und andere Meister hervor. Überhaupt ist es beachtenswert, wie viele der nun auftretenden deutschen Baumeister dem Bauhandwerker- und Stukkatorengewerbe entstammen. Daß in der Möbelkunst und in den übrigen Zweigen der Raumausstattung die deutsche Kunst in noch höherem Maße aus eigenem den Weg ins 18. Jahrhundert fand, sei hier schon kurz angedeutet.

Die deutschen zünftigen Handwerker konnten nicht ruhig zusehen, wie die von den Fürsten und der Kirche geförderten fremden Künstler ihnen das Brot wegnahmen. Überall erheben sich Beschwerden dagegen. Bewegtesten Ausdruck hat ihnen Fischer von Erlachs Freund, Johann Wagner, 1691 gegeben in dem „Ehrenruff Teutschlands, der Teutschen und ihres Reichs". War doch gerade in der Kaiserstadt die Stellung der deutschen Bauleute fast schon ein Jahrhundert daher von den Italienern beeinträchtigt worden. Aber mit Klagen war nichts getan, denn die Ausländer hatten die siegreiche Macht der neuen Barockideen auf ihrer Seite. Mit Stolz und Zuversicht zu dem unverwüstlichen Genius unseres Volkes müssen wir nun blicken auf die Reihe großer Männer, die sich an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert erhoben

und die fremden Formen und Gedanken mit dem Pulsschlag des eigenen Blutes erfüllten. Es sind zunächst Johann Dientzenhofer, Bernhard Fischer von Erlach, Lukas von Hildebrand, Andreas Schlüter und Pöppelmann. Diese haben durch erneute Studien in Italien den Geist der barocken Architektur erst eigentlich vollständig in Deutschland heimisch gemacht. Sie und eine Anzahl trefflicher Meister haben den deutschen Barock aus den Fesseln der älteren italienischen, holländischen und französischen Richtung befreit und mit warmem Leben erfüllt. Auf ihren Schultern steht die zweite Generation großer Baukünstler, zu denen Cuvilliés, Neumann, Schlaun, Thomann und Knobelsdorff gehören. In dieser Generation erreicht der deutsche Raumsinn den Höhepunkt. Auf der anderen Seite ist die Einwirkung der französischen Baukunst in der Grundriß- und Aufrißlösung und im Ornament durchgedrungen. Neben dem unmittelbaren Eingreifen der Franzosen, das uns im hellsten Lichte die Bautätigkeit des Kölner Kurfürsten Joseph Clemens vor Augen bringt, hat das Studium dieser zweiten Architektengeneration in Paris die Aufnahme der französischen Formen beschleunigt. Effner, Cuvilliés, Neumann, Knobelsdorff und viele andere haben Paris besucht. Endlich gewannen die musterhaften Kupferwerke der Pariser Schule, die Schriften Blondels, des Courdemoy, des Briseux und des Boffrand den größten Einfluß in den deutschen Baubüros. Auch in Deutschland erschienen theoretische Werke und Kupferpublikationen. Goldmann, ein Schlesier, später Professor in Leiden, und sein Schüler Sturm, Professor in Frankfurt an der Oder, behandelten die mathematischen, statischen und praktischen Fragen. Paul Decker, der in Berlin unter Schlüter gearbeitet, verbreitete durch seinen „fürstlichen Baumeister" den prunkenden Barockgeschmack der Schlüterschen Richtung. Ähnlich wirkte Schübler durch seine Kupferwerke, während Kleiner in Mainz die Bauten und Gartenschöpfungen der Schönborn in Wien, in Franken und in Mainz bekannt machte. Seine in Augsburg gestochenen Kupfer brachten namentlich die von Hildebrand und seinen Schülern geschaffenen Bauten und Innenräume der Schönbornschen Schlösser in weitere Kreise. Im großen und ganzen betätigt sich in all diesen Büchern mehr das Gefallen an malerischen Wirkungen und an schmückendem Zierat. Niemals wird man sie mit den bis heute ihre Weltgeltung behauptenden Lehrbüchern der Pariser Baumeister in einem Atem nennen dürfen. Auf dem Gebiete des Ornamentes fehlen uns die genialen Zeichner, wie sie Frankreich in Marot, Bérain, Meissonier usw. besaß. Die Kupferwerke dieser Meister wurden von den Augsburger Kupferstechern für den Gebrauch des heimischen Handwerks ausgenutzt.

Wirft man einen Blick auf die Entstehung der großen Bauwerke, der Kir-

chen und Schlösser, so trifft man hier auf Vorgänge, die unserer Vorstellung vom künstlerischen Schaffen befremdend erscheinen. Der Wille des Bauherrn bestimmt den ersten Plan und beherrscht bis zuletzt die Ausführung. Bauten, die der Fürst auf seinen Reisen gesehen, wünscht er nachgeahmt. Nun wird eine Sammlung von Kupferwerken zusammengebracht, und auf Grund dieser Vorlagen muß der Architekt, dem Wunsche des Bauherrn gemäß, seine Pläne entwerfen. Nicht selten werden auch von anderen Architekten Entwürfe eingefordert. Es kommt sogar vor, daß die Gedanken aus den fremden Entwürfen einfach mitverarbeitet werden, ohne die Erfinder weiter zu Rate zu ziehen. Dann werden ferner die fertigen Pläne anderen Architekten vorgelegt, die darin Korrekturen vornehmen. Ein hervorragendes Beispiel dafür ist die Geschichte des Würzburger Schlosses. Neumann mußte nach Paris, um seine Schloßpläne von de Cotte und Boffrand prüfen zu lassen. Die beiden Franzosen strichen den rechten Flügel des Treppenhauses und nahmen andere Veränderungen vor. Später hat der Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn noch den Hausarchitekten der Familie, Lucas von Hildebrand, in Wien zu Rate gezogen. Bei dem Schloß in Pommersfelden, dem unmittelbaren Vorläufer des Würzburger Schlosses, scheinen nacheinander drei verschiedene Baumeister hinzugezogen zu sein: Johann Dientzenhofer, dem die Flügel, Maximilian von Welsch, dem das Corps de Logis, und Lucas von Hildebrand, dem wahrscheinlich eine starke Beteiligung an der inneren Austattung zuzuschreiben ist. Welche Schwierigkeiten aus diesem Zusammenwirken verschiedener Baumeister an ein und demselben Bau entstehen mußten, läßt sich denken. Für die Baugeschichte erwächst daraus eine Kette kaum oder gar nicht zu lösender Fragen. Nun kommt noch ein Punkt hinzu: die Arbeitsteilung. Der große Baumeister war natürlich viel zu sehr beschäftigt, um seine Entwürfe alle selbst auszuzeichnen, geschweige denn auszuführen. Soll doch ein Mann wie Knobelsdorff, der allerdings von Hause aus nur Liebhaber war, überhaupt keine geometrischen Risse gezeichnet haben, sondern nur malerische Perspektiven! In Krüger hatte er sich einen Schüler herangebildet, der seine Ideen erst in die mathematische Sprache der Architektur umsetzte. Nun erst die Ausführung. Auch sie lag sehr oft in der Hand eines anderen, mehr praktisch geschulten Baumeisters. Endlich wurden die Verzierungen, der Schmuck der Gesimse, der Giebel und Kapitelle von Bildhauern meist ganz selbständig nur nach den allgemeinen Maß- und Linienandeutungen des Baukünstlers ausgeführt. Diese Bildhauer sind schöpferische Künstler, im Besitze eigener Einfälle und Formen. Sie greifen zuweilen geradezu bestimmend in das Ganze der Komposition ein, wie etwa Tietz in Bamberg, Würzburg und Trier, und Feill in Trier, am Erbdrostenhof und am Schloß in Münster. Na-

Abb. 29. Das Kaiserliche Lustschloß Schönbrunn in Wien, nach Canaletto. Wien, Gemäldegalerie

mentlich in der Innenaustattung wurde dem Können und der Phantasie der Bildhauer vielfach freie Hand gelassen. So wurden die süddeutschen Stukkatoren zu den Bauten am Main, im Kölnischen und im Westfälischen herangezogen. Die Gemächer Friedrichs des Großen in den Knobelsdorffschen Bauten verdanken ihre Ausstattung den Bildhauern Nahl und Hoppenhaupt.

Aus all dem Gesagten leuchtet ein, wie schwierig oft die Feststellung der persönlichen Leistung des einzelnen fallen muß. Es herrscht in den großen Bauunternehmungen ein Zusammenwirken vieler Kräfte, wie in der gotischen Epoche. Aber eben dieses Zusammenwirken kennzeichnet das gesunde Denken des 18. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Baukunst. Alle Künstler und Handwerker ordnen sich dem Willen des Bauherrn und des Baumeisters unter. Es ist ein einziges Orchester, in dem alle Instrumente, jedes seine Partitur verfolgend, beseligt dahinschreiten. Aber das Zusammenspiel liegt in der Hand der großen Baumeister. Es wäre verfehlt, wollte man nun zugunsten der Gemeinsamkeitsarbeit die Leistung der schöpferischen Genies völlig ausschalten. Alle Bauten Knobelsdorffs, so verschiedene Baumeister und Bildhauer an ihnen mitgewirkt, tragen den Stempel seines Geistes und den des großen Königs bis in jede Einzelheit hinein. Jeder Raum von Balthasar Neumanns Meisterhand umfängt unser Gemüt in gleicher Weise. Immer weht um die aus der Wand befreiten schlanken Säulen, in den freischwebenden „kunstverdruckten Gewölbern, so außer Circul gehen" der gleiche Atem, und dieser belebt auch die über die Wände und Gesimse aufsteigenden Stuckschnörkel.

Hier legt sich uns das baukünstlerische Schaffen des Jahrhunderts an seiner Wurzel bloß. Das Gefühl für Verhältnisse, für Maße durchwaltet die großen Linien wie alles einzelne. Die Größe des Bauwerkes zu den Nachbargebäuden, zu dem Vorplatz, zum Garten und zur Straße, die Abstimmung des Denkmals und des Brunnens in die Räumlichkeit des Platzes hinein sowie die Abmessung und die Schmückung der Innenräume: Alles steht in glücklicher Maßbeziehung zueinander.

Das sind die Früchte der strengen mathematischen Erziehung, die die Architektur seit der Renaissance in Italien und in höherem Grade noch seit dem 17. Jahrhundert in Frankreich durchgemacht hat.

Diese zur Mathematik gewordene raumgestaltende Kraft des Barock hat zunächst in der S t a d t b a u k u n s t des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland ihren Niederschlag gefunden. Die ältesten, von Franzosen oder französisch geschulten Baumeistern abgesteckten Stadtgrundrisse halten eine möglichst schachbrettartige Teilung in rechteckige Bauquartiere ein. Die Häuser werden durchgängig niedrig und langgestreckt gebildet, jedoch werden die

Abb. 30. Rennbahn in Kassel mit Kolonnade, von Dury d. J.

Ecken, die Plätze und die Enden der Straßen durch mehrstöckige Gebäude betont. Die Oberstadt Kassel, vom ältesten Du Ry, die französische Kolonie in Schwedt, die von Friedrich Wilhelm I. ausgebauten neuen Viertel Berlins und Potsdams, Gumbinnen, ferner Mannheim und Erlangen sind dafür Beispiele[3]). Mit dem fortschreitenden Barock wuchs die Kunst der Gruppierung um große Hauptachsen und weite Plätze von bewegterer Grundrißgestaltung. Man erkennt das an der Anlage Karlsruhes um den runden, von Laubengängen eingerahmten Schloßplatz, an dem Domplatz in Fulda, an dem Schloßplatz in Würzburg, an den drei Platzgründungen, wodurch Friedrich Wilhelm I. seine Erweiterung Berlins nach Westen bekrönte. Sie sind das „Quarré", der heutige Pariser Platz, das „Oktogon", der heutige Leipziger Platz, und das „Rondell", der heutige Belle-Aliance-Platz. Die in einem Zuge fortgehende, von Palästen flankierte Wilhelmstraße stellte dazwischen die Verbindung her. Meisterwerke der ausgereiften Stadtbaukunst sind das Rondell vor dem Schloß in Nymphenburg mit der abzweigenden Mittelpromenade, die den Ausgangspunkt einer nicht weiter geführten neuen Stadt bilden sollten. Der großzügige Raumsinn des deutschen Rokoko offenbart sich z. B. in der Anlage des „Forum Friedericianum" mit dem Opernhaus und dem Palais des Prinzen Heinrich, der jetzigen Universität, in Berlin; ferner in dem runden Königsplatz und dem weiten, ehemals durch das Autor begrenzten rechteckigen Friedrichsplatz sowie in der abgerissenen halbkreisförmigen Kolonnade an der Rennbahn in Kassel (Abb. 30), sämtlich nach der Mitte des Jahrhunderts vom jüngeren Du Ry geschaffen. Ihnen reihen sich an die etwa gleichzeitig entstandenen Werke Gontards in Berlin, wie seine Brückenkolonnaden und der Ausbau des Gendarmenmarktes, ferner der wundervolle, von Alleen eingefaßte Schloßplatz in Münster und der aus einem Rondell und einem weiten Rechteck gebildete Platz zwischen dem Schloß und der Kirche in Ludwigslust, entstanden unter Zugrundelegung Legeaischer Pläne.

Nach dieser allgemeinen Einführung in das baukünstlerische Schaffen des Jahrhunderts gehen wir dazu über, den Verlauf der Baugeschichte von den Anfängen des Barock bis zum Höhepunkt in der Mitte des Jahrhunderts darzustellen. Füglich geschieht dies am besten, indem die beiden wichtigsten Gebäudegattungen der Zeit, der K i r c h e n b a u und der S c h l o ß b a u, nacheinander betrachtet werden. Es ist selbstverständlich, daß beide, so sehr die Grundlagen und Einwirkungen voneinander abweichen, in den Grundzügen der Entwicklung gleichen Schritt halten.

Abb. 31. Kanzel in Bogenhausen von Günther
Mitte 18. Jahrhunderts

7. DAS GEISTIGE WESEN DES KATHOLIZISMUS IM DEUTSCHEN BAROCK UND ROKOKO

Zum Verständnis der katholischen Kirchenkunst des deutschen Barock ist es unumgänglich, sich ein Bild von dem Wesen des katholischen Lebens in dieser Epoche zu machen. Nach dem Dreißigjährigen Kriege hatten der Katholizismus und ebenso der Protestantismus eine innere Erneuerung erfahren. Die Neubelebung des religiösen Empfindens in dem Barockzeitalter hat Ranke folgendermaßen gekennzeichnet: „In den früheren Zeiten war das Christentum mehr Sache der Überlieferung, der naiven Annahme, des von Zweifeln unberührten Glaubens gewesen. Jetzt war es eine Sache der Über-

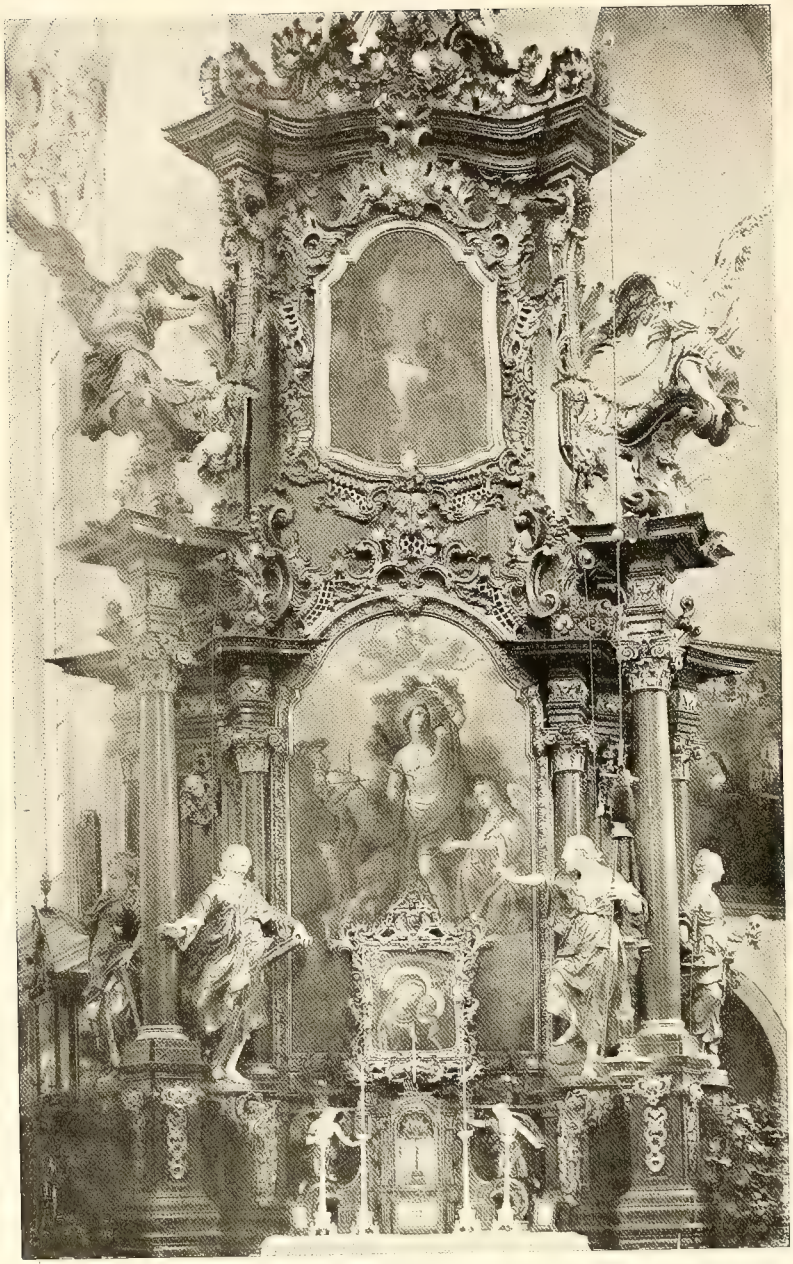


Abb. 32. Altar von Auwera in der Würzburger Augustinerkirche

zeugung, der bewußten Hingebung geworden. Von hoher Bedeutung ist es, daß man zwischen den beiden Bekenntnissen zu wählen hatte, daß man verwerfen, abfallen, übertreten konnte. Die Person ward in Anspruch genommen, ihre freie Selbstbestimmung herausgefordert. Hierdurch geschah es, daß die christlichen Ideen alles Leben und Denken nur noch vollständiger durchdrangen." Der Katholizismus war durch die Arbeiten des Trienter Konzils und der Gegenreformation mit neuer Stoßkraft erfüllt worden. Die Einheitlichkeit und die Ordnung der Liturgie waren wiederhergestellt worden. Der Begriff der Heiligung durch die Kirche, die Verehrung des Leibes und Blutes Christi hatten sich vertieft. Eine straffe Organisation trat an Stelle der gelockerten Kirchenzucht. Der eingreifenden Tätigkeit der deutschen Kirchenfürsten wurde bereits gedacht. Ihre Arbeit erfuhr die kräftigste Unterstützung durch die Orden. Allen voran durch die Jesuiten. Dem Orden des hl. Ignatius von Loyola war in erster Linie die Befestigung des katholischen Glaubens in den schon schwankend gewordenen südlichen und westlichen Gauen Deutschlands zu verdanken. Meisterhaft verstanden es die Väter Jesu, gerade das einfache, in den Kriegszeiten verwahrloste Volk durch Predigt, Gottesdienst und leichtverständliche Katechese zurückzugewinnen. Das Kollegium Germanicum und das Kollegium Romanicum in Rom wurden Pflanzschulen für deutsche Prediger, Seelsorger und Gelehrte. Überall entstanden nun Kollegien und Gymnasien, die das humanistische Studium zur Grundlage hatten und den berühmten protestantischen Lateinschulen nachzustreben suchten. Die Jesuiten faßten auch Fuß an den katholischen Universitäten, in Ingolstadt, in Wien, in Köln und Würzburg usw. Sie verlangten von den akademischen Lehrern die Ablegung der Confessio fidei. Ihr Einfluß war bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts in ständigem Steigen, das beweisen auch die prachtvollen Jesuitenkirchen in Schlesien, in Mannheim, in Heidelberg, in Büren und in Würzburg. Sie vermochten Leibniz und den Prinzen Eugen an der Gründung einer Akademie der Wissenschaften in Wien zu verhindern. Ihre Bekehrungen in der Pfalz erregten noch den Unwillen des Kronprinzen Friedrich im Polnischen Erbfolgekrieg. Nach der Eroberung Schlesiens sucht er sie zu gewinnen, indem er u. a. einer ihrer berühmten Wallfahrts-Madonnen ein neues Seidenkleid schenkt. Mit den Jesuiten wetteiferten in der Seelsorge, in der Erziehung und der Armenpflege eine Reihe weiterer reorganisierter oder neubegründeter Orden, die Serviten (Franziskaner), die Dominikaner, die Augustiner, die Observanten, die Kamaldulenser, die Karmeliter, die barmherzigen Brüder vom hl. Johannes de Deo. Ihnen zur Seite gehen die Frauenorden, die durch einige von Frankreich herkommende Neugründungen Zuwachs erhalten, durch die Salesianerinnen, die nach dem hl. Franz von Sa-

les genannt werden, die Kongregation der hl. Therese, die Vinzentinerinnen, vom hl. Vinzenz gegründet, die lotharingischen Chorjungfern, die die Erziehung adeliger Mädchen übernahmen. Strenge Unterwerfung unter die Regeln, hingebende Frömmigkeit, und tätige Arbeit am Wohl der Nächsten, besonders der Ärmsten, sind das Kennzeichen des wiederhergestellten Ordenslebens.

Mit der Neuformung des Gottesdienstes wandelte sich die Kirchenausstattung. Mit dem Drang nach tieferer Erfassung des Glaubens ging die Beseelung des künstlerischen Ausdrucks Hand in Hand. Die Verehrung zum Herzen Jesu spricht sich in der feierlichen Aufstellung des Allerheiligsten aus. Die strahlende vergoldete Riesenmonstranz, die die Hostie umschließt, steht nun auf dem Hochaltar unter einem triumphbogenartigen Säulenbaldachin, der von heiligen Heerscharen bevölkert ist. Das Auge der Andächtigen folgt dem beseligt aufwärts gerichteten Blick der Heiligen zu den Gewölben, wo die himmlischen Heerscharen im lichten Äther schweben. Es ist der alte Glaube, aber erfüllt mit neuer Hingebung, mit Siegeszuversicht. Es sind die alten Klänge und Geheimnisse, aber in volleren Akkorden ertönend. So wie die römische Kirchenmusik des Barock in ihren Oratorien die alten Weisen des Dies irae, Dies Illa, des Stabat Mater Dolorosa, des Salve Regina und des Te Deum in reicheren Harmonien erbrausen läßt. In den Schall der Orgel mischt sich der Jubel der Geigen, der Posaunen und der Pauken. Nach dem römischen Muster entstehen die trefflichen Domkapellen der deutschen Bischofssitze, die eine Hauptquelle für die Entfaltung der Musik in den katholischen Ländern Süd- und Westdeutschlands werden [4]).

Die Heiligenverehrung erfüllt sich mit neuer Inbrunst. In den Kreis der Bekenner und Märtyrer der Kirche treten Männer und Frauen aus der jüngsten Kampfperiode des Glaubens, so der hl. Ignatius und Franz Xaver, der Missionar Ostindiens, beide erst von Gregor XV. heilig gesprochen, Karl Borromäus, Franz von Paul, Johannes Nepomuk. Das tausendjährige Jubiläum vieler Domstifter und Benediktinerabteien veranlaßt die Auffrischung des Gedächtnisses an die ersten Begründer und Bekehrer. Ihr Leben wird erforscht, ihre Taten werden dargestellt. Die süddeutschen Deckengemälde schildern mit Vorliebe Ereignisse aus der Gründungs- und Wundergeschichte der Kirchen, die sie schmücken. Über dem Grab des Frankenapostels Kilian in Würzburg und über dem Grabe des hl. Bonifatius in Fulda wachsen prächtige Kirchen empor. Die Statuen der ältesten Bischöfe umstehen das Grab des Bonifatius hinter dem Chor des Fuldaer Domes; die ersten Bischöfe von Würzburg stehen auf der Mainbrücke, die von der Stadt hinüberführt zum Fuß des Marienbergs, der die älteste Kirchengründung St. Kilians trägt. Da-

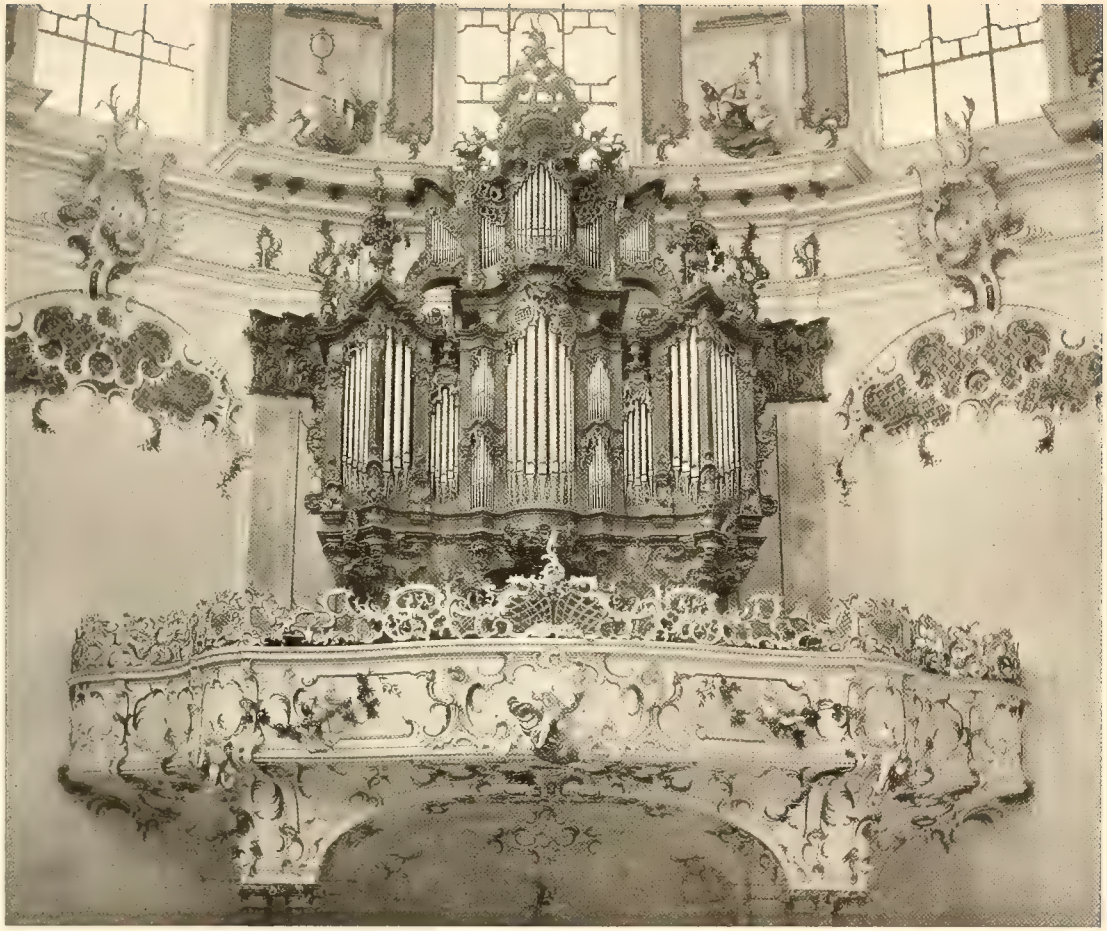


Abb. 33. Orgel in der Klosterkirche zu Ettal, Mitte 18. Jahrhunderts

durch wird das alte Verhältnis des Volkes zu den Heiligen des Landes erneuert; die Liebe zum Stifte und zur Heimat bekräftigt. Scharen von Heiligen bevölkern nicht nur das Äußere und Innere der Kirchen. Sie werden aufgestellt auf Plätzen und Märkten, auf Brücken und Toren, an den Häuserfronten, auf Wegen und Stegen. Kruzifixe, Passions- und Schmerzensgruppen und Kapellen werden an Kreuzwegen, in Wiesen und auf Höhen errichtet. Sie sind noch heute die Merkmale der katholischen Landschaften. An ausgezeichneten Punkten entstehen Passionswege mit den zwölf Leidensstationen. Einen solchen schuf Bischof Bernhard von Galen in der Heide vor Münster an der Prozessionsstraße nach Telgte. Bei Fulda ziehen sich vom Franziskanerberg die Stationskapellen über den waldigen Bergrücken zum Kalvarienberg hinauf. Da oben steht unter alten Bäumen die in Stein gehauene Kreuzigung in lebensgroßen Figuren auf einer Plattform, deren Balustrade von sechs Engeln mit den Marterwerkzeugen bekrönt ist: Maria, Johannes und zwei Engel blicken schmerzvoll zum Gekreuzigten empor. Die hochgewundenen verzerrten Schächer sind auf den Seiten, und am Fuß des Kreuzes das Totengerippe in einer Felsengrotte. Den Gläubigen umweht ein Schauer an dieser dunkeln Waldesstätte. Der Kreuzweg zum Würzburger Käppele auf der anderen Mainseite steigt in Absätzen den steilen Berg hinan; jede dieser Plattformen ist von drei Kapellen mit den lebensgroßen Leidensstationen von Wagners und von Auweras Hand unter vier alten Platanen besetzt. Bis obenhin ist die Stiege zwischen Mauern eingeschlossen, so daß sich erst von der Höhe vor dem Käppele der überraschende Blick in das Maintal und die unten gelagerte Stadt eröffnet.

Zahlreiche Wallfahrtskirchen werden prächtig erneuert — wie Andechs und Ettal — und neue gebaut. Die Perle darunter ist Vierzehnheiligen, Balthasar Neumanns Schöpfung. Sie ist an einer Stelle errichtet, wo vor Jahrhunderten einem armen Hirten die vierzehn Nothelfer erschienen waren. Mit bewegten Umrissen steigt der Bau auf einer kahlen Bergkuppe, dem Näherkommenden aus dem Gebüsch und Gestrüpp herauswachsend, gegen den Himmel. Von den Höhen des Main- und Donautals, von den Bergen um die oberbayerischen Seen grüßen zahlreiche andere herab. Der Wunder- und Reliquienglaube hat sich neu belebt. Aus Rom bringen die weltlichen und geistlichen Fürsten neu entdeckte Märtyrergebeine als Geschenke des Papstes ins Land. Sie werden in reich bestickte und betreßte Seiden- und Goldgewänder gehüllt, in kunstvollen gläsernen Gehäusen in die Predellen der Altäre eingesetzt; oder auch in reich getriebene silberne Reliquienschreine gebettet. Daß die Pontifikal- und Meßgewänder mit schwerer Seiden-, Gold- und Perlenstickerei geschmückt werden, ist selbstverständlich[5]).

Abb. 34. Grabmal des Fürstbischofs von Ingelheim († 1695)
im Dom zu Mainz

Abb. 35. Grabmal des Dompropstes von der Leyen († 1714), im Dom zu Mainz

Höchst merkwürdig und für das künstlerische Leben von tiefgehender Bedeutung ist die innige Verschmelzung der religiösen und der weltlichen Angelegenheiten, die für den Barock in den katholischen Ländern bezeichnend ist. Sie ist der Grundstein für die wahrhaft volkstümliche Kunst der Kirche in diesen Gebieten. Und hier scheinen sich die Gegensätze zwischen den fürstlichen und adeligen Ständen und dem dritten und vierten Stand zu versöhnen. Die aristokratische Grundtendenz des deutschen 18. Jahrhunderts offenbart sich darin in ihrer glücklichsten Gestalt. Mitten unter dem andächtigen Volk thronen die in Stein verewigten geistlichen Fürsten auf ihren Grabmälern in den Domkirchen (Abb. 34 u. 35). Wie lebend knien sie dort im vollen Schmuck des Pontifikalornates vor dem Kruzifix beim festlichen Hochamt, oder sie sind hingelagert auf ein reich befranstes Pfühl, den perückenumrahmten Kopf milde und hoheitsvoll dem Beschauer zuwendend. Die Spitzen des Chorhemdes, des Kragens, die Stickereien der Kasula und der Handschuhe sind voller Sorgfalt in dem Marmor verewigt. So majestätisch und nicht anders wollte das Volk seine Landesherren sehen. Es erblickte in ihnen den Vater aller, den Beistand der Armen und Unterdrückten. Ein Altarbild, das Sandrart für S. Walburg in Eichstätt malte, stellte mit des Künstlers eigenen Worten dar: „den Fürstbischof auf einer Galerie im bischöflichen Ornat und Pontifikal von allen dero und des Hochstifts Kapitelherren umgeben ganz andächtig gen Himmel fahrend als gleichsam flehentlich ansuchend um Hilfe für eine große Menge armer, blinder, lahmer, kranker und bresthafter Leute." Die Vereinigung des geistlichen und weltlichen Regimentes in den Reichsstiftern hat die Durchdringung geistlicher und weltlicher Dinge am stärksten ausgeprägt. Die großen Klosterbauten sind zugleich riesige Residenzen, Güterverwaltungen und Wirtschaftsanlagen. In den Aktenschränken der geistlichen Herren an Rhein, Mosel und Main liegen neben den geistlichen die Domänen-, Forst-, Militär-, Jagd-, Weinbau-, Kellereiund anderen Sachen. „Unter dem Krummstab ist's gut leben" hieß es in diesen gesegneten Gauen. Die Lichtseiten dürfen allerdings nicht über die Schattenseiten der geistlichen Herrschaften hinwegtäuschen; gerade sie haben der staatlichen Ohnmacht Deutschlands und zuzeiten selbst den entwürdigenden militärischen und politischen Eingriffen der Fremden Vorschub geleistet. Als die preußischen Husaren über den Thüringer Wald in die Mainbistümer drangen, vermochten ihnen die zusammengewürfelten und schlecht ausgebildeten Kreistruppen der Bistümer keinen nennenswerten Widerstand zu leisten, und bei Roßbach zerstoben ihre Kontingente mit den Franzosen vor der Seydlitzschen Kavallerie.

In vieler Hinsicht hat das katholische Glaubensleben im Zeitalter des Ba-

rock eine Verjüngung und Vertiefung erfahren. Der gewaltige Aufschwung der kirchlichen Kunst ist dafür der sinnliche Ausdruck. Es entzieht sich unserem Urteil, wie sich in dem Barock das Verhältnis zum Göttlichen in seinen Tiefen gewandelt hat. Aber das ist mit Händen zu greifen: es ist ein grundverschiedener Seelenzustand gegenüber dem, der in der mittelalterlichen Kirche wirksam war. Dieses unbedingte Zusammenwachsen der geistigen und sinnlichen Kräfte, des Religiösen und des Weltlichen, das die Epoche des romanischen und frühgotischen Stils bezeichnet, war im Barockzeitalter unmöglich. So fehlt denn auch der kirchlichen Kunst des Barock und Rokoko die zwingende Vereinigung des religiösen Geistes mit der strengen hieratischen Form. Niemals kommen uns vor dem mittelalterlichen Kirchenkunstwerk Zweifel an der selbstentäußernden tiefgläubigen Empfindung des Bestellers und des Künstlers. Die kirchliche Kunst des Barock bewegt sich häufig an der Grenze, wo die Frage entsteht: ist das nun echte Rührung oder Empfindelei? Mischt sich in die seelische Hingebung nicht allzusehr das sinnliche Gefallen an der schönen Form? Täuscht uns der Künstler durch den schimmernden Schein über die fehlende Gemütskraft hinweg? So ganz eigentümliche Schwärmereien, wie die Magdalenenkapelle im Bonner Schloßpark mit ihrer Gesellschaft von Blumengärtnern, eine Institution des Kurfürsten Joseph Clemens, wie die ruinenartige, halb gotische Magdalenenklause des greisen Max Emanuel, seines Bruders, im Nymphenburger Schloßpark und die der Markgräfin Susanna im Park der Favorite erregen allerdings den Verdacht einer Spielerei mit Glaubensgefühlen. Die Markgräfin kasteite und geißelte sich hier in dem gelben Dämmerlicht in Gesellschaft von heiligen Wachsfiguren mit natürlichen Haaren und Gewändern. Mit der heiligen Familie aus bekleideten Puppen setzt sie sich zu Tische. In einem Franziskanergewand läßt sich die „große Sünderin" in der von ihr erbauten, mit Stuckmarmor und Stickerei reichgeschmückten Schloßkapelle in Rastatt beisetzen. Allein was schon anläßlich der barocken Mummenschänze gesagt wurde, gilt auch in diesem Falle. Es gibt einen Punkt, wo der Geschichtsschreiber die innersten Triebe einer Zeit vergeblich zu durchschauen sucht. Was also in der kirchlichen Bewegung des katholischen Barock Hingebung, wahre Inbrunst, was Verzückung, was Selbstberauschung und mit dem Sinnlichen liebäugelnde Verzärtelung des Gefühls darstellt, bleibe auf sich beruhen. Tatsache ist der gewaltige Aufschwung des religiösen Sinnes und zusammen mit ihm der kirchlichen Kunst, in erster Linie der Baukunst.

Abb. 36. Karlskirche in Wien, von Bernh. Fischer von Erlach, 1716—1725

8. DER KATHOLISCHE KIRCHENBAU DES BAROCK

Die Geschichte der deutschen Kirchenbaukunst zerfällt in zwei große Hauptabschnitte. Der erste, der des mittelalterlichen Stils, beginnt mit der romanischen Kunst seit der karolingischen Epoche. Er läuft in den spätgotischen Stil aus, der durch das 16. und teilweise selbst bis tief ins 17. Jahrhundert hinein nachlebt. Der zweite Hauptabschnitt erstreckt seine Anfänge bis in die Spätrenaissance, bis ins ausgehende 16. Jahrhundert hinein. Schritt vor Schritt, und durch die schweren Kriegszeiten in seinem Laufe mannigfach gehemmt, erobert er, den letzten gotischen Stil verdrängend, ja stellenweise sich mit ihm vermengend, im 17. Jahrhundert den katholischen Kirchenbau Deutschlands. Seine große Zeit beginnt im letzten Drittel des

17. Jahrhunderts, als zugleich mit dem Aufschwung des religiösen Lebens die kirchlichen Kreise eine allgemeine Baulust ergriff. Dieser zweite Abschnitt der deutschen Kirchenbaukunst ist der Gegenstand unserer Betrachtung. Mit ihm beginnt ganz unleugbar eine neue Epoche, die sich in ihrem ganzen Wesen von der mittelalterlichen unterscheidet. Allein, während der romanische Stil im 10. und 11. Jahrhundert eine eigentümliche Verkörperung des monumentalen Empfindens unseres Volkes ist, seinem ganzen Gehalt und Ausdruck nach eine unmittelbare jugendfrische Erfassung architektonischer Grundgedanken: knüpft die neuzeitliche deutsche Kirchenbaukunst an eine fremde eben ausreifende Entwicklung an. Ihr Ausgangspunkt ist die weiträumige Kirchenbaukunst der Spätrenaissance und des Barock in Italien.

Indessen, wenn nun auch die Formen der Grundrisse und des Aufbaues abgeleitete sind, so bedeutet dennoch auch dieser neue Stil für die deutsche Kunst wieder einen Anfang. Es ist nämlich eine völlig von der mittelalterlichen Entwicklung abweichende Gestaltungsform, die mit dem italienischen Kirchenbau Eingang findet. An die Stelle des gebundenen Organismus der gotischen Kirchenform, des einheitlichen Gleichgewichtssystems, setzt sich der klare, von geschlossenen Wänden begrenzte Raum. Die Gliederung der Wände durch die der Antike nachgebildeten Träger und Gesimse gibt den Wänden eine Selbständigkeit gegenüber dem Raum und der Decke, die dem gotischen Kirchenbau gänzlich fremd war. Auch die Fassaden erhalten eine Vorlage aus Säulenordnungen und wagerechten Gesimsen.

Die Aufnahme des italienischen Kirchenbaustils war in Österreich und in Bayern bereits vor und während des Dreißigjährigen Krieges erfolgt, als im Westen und Norden Deutschlands sich noch die Gotik behauptete. Das erste Zeugnis, die von Herzog Wilhelm V. von Bayern am Ende des 16. Jahrhunderts errichtete Jesuitenkirche St. Michael in München, ein einziger großartiger tonnenüberwölbter Raum, fand vielfache Nachahmung in den Landkirchen zwischen Inn und Salzach. Ihr schließen sich auch die von Hans Krumper erbauten Kirchen in Weilheim usw. an. Mitten im Dreißigjährigen Kriege entstehen die vom Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg errichteten hallenartigen Jesuitenkirchen in Neuburg an der Donau und in Düsseldorf[6]). Zeigt sich in all den genannten Bauten eine Abwandlung der italienischen Grundformen zugunsten heimischer Gewohnheiten, so ist der gleichfalls noch in der ersten Hälfte des Dreißigjährigen Krieges begonnene Dom in Salzburg das erste Denkmal eines im reifen italienischen Geschmack durchgeführten Gebäudes. Ein weites tonnenüberwölbtes Langhaus mit Kapellennischen wird von einem gleichbreiten Querschiff durchschnitten und

Abb. 37. Dom in Salzburg, begonnen von Solari 1614, vollendet nach Mitte 17. Jhh.

mündet in einem gerundeten Chor. Über der Durchschneidung von Langhaus und Querhaus, über der Vierung, erhebt sich eine hohe Kuppel. Erst nach dem Dreißigjährigen Kriege wird der Bau beendet. Jetzt treten — teilweise durch italienische Architekten und Maurer ausgeführt — an vielen Orten Süddeutschlands Werke des neuen Stils ans Licht. In Wien bezeichnen die von Tenkala entworfene Dominikanerkirche und die von einem Mitgliede der Carlone unter Benutzung einer gotischen Anlage erbaute Kirche der Neun Engelchöre am Hof Marksteine der ersten Stufe des Barock. Aus den fünfziger und sechziger Jahren stammen die Kirche des Benediktinerklosters Lambach zwischen Linz und Salzburg, die von Michael Behr aus Vorarlberg entworfene und von Serro ausgeführte Stiftskirche in Kempten in Südschwaben mit dreischiffigem Langhaus in Verbindung mit einem achteckigen Zentralbau; ferner die drei Karmeliterkirchen in München (schräg gegenüber der Dreifaltigkeitskirche), in Regensburg und in Würzburg, die letztere, auch Reuererkirche, 1662—1669 von Petrini. Auch die späteren Werke Petrinis, die hochgelegene Stephanskirche in Bamberg, 1677—1680, und sein Hauptwerk, die große Kirche des Stiftes Haug in Würzburg mit achteckiger Kuppel, schließen sich dieser ersten Gruppe barocker Kirchen an, denen endlich aus Westfalen die noch schlichteren Bauten der Franziskanerkirche in Paderborn und der Ägidiikirche in Münster zurechnen. Die Mehrzahl dieser Kirchen sind einschiffig mit Kapellennischen, seltener dreischiffig. Die Gewölbe sind teils noch kreuzförmig zwischen breiten Gurten oder tonnenartig. Das gemeinsame künstlerische Merkmal ist die äußerste Strenge der Gliederung. Sowohl die meist gedoppelten Pilaster an den Wänden im Innern und an den Fassaden im Äußeren, als auch die Gesimse zeigen harte schmucklose Profile. In der Bildung dieser Glieder wirkt die strenge klassische Richtung der Renaissance fort. An den Fassaden macht sich ebenfalls die für die Renaissance bezeichnende Vorblendung der Pilasterordnung und Gesimse geltend (Dom in Salzburg [Abb. 37], Karmeliter in Regensburg, Neun Engelchöre in Wien, St. Stephan in Bamberg, Observanten in Münster). Die Kapitelle sind durchgehends schwer und glatt und die Gebälke ausladend. Der Grundzug dieser frühbarocken Kirchen ist der einer nüchternen Klarheit und fast gewaltsamen Strenge. Sie teilen diese Eigenschaften, wie hier vorwegzunehmen ist, mit den gleichzeitigen Schloßbauten. In dieser unbedingten architektonischen Haltung, unter Vermeidung überflüssigen Zierats, stellen sich die Schöpfungen des Frühbarock von rund 1650—1690 scharf den bis über den Dreißigjährigen Krieg hinaus nachwirkenden spielerischen Spätrenaissanceformen gegenüber. Neben den zweigeschossigen, mit Dreiecksgiebel und Seitenvoluten bekrönten Fassaden nach dem Vorbild des Gesù

Abb. 38. Theatinerkirche in München, von Barelli, 1663—1674

sind mehr deutsch empfundene schmale Fassaden gebräuchlich, mit zwei Pilastern dreigeteilt, oder von zwei Viereckstürmen flankiert; letztere in Kempten, am Stift Haug, an der Wallfahrtskirche auf dem Schönenberg bei Ellwangen. Aber nicht nur die langrechteckige Kirchenform der italienischen Renaissance, auch der Zentralbau hat, wenngleich nur vereinzelt, Eingang gefunden (Wallfahrtskirche in Telgte vom älteren Pictorius, Dreifaltigkeitskirche in Kappel von Leonhard Dientzenhofer, Mariahilfkirche in Freystatt von Viscardi). Überaus lehrreich ist ein Vergleich dieser ersten Stufe des deutschen katholischen Kirchenbarock mit der gleichzeitigen protestantischen Kirchenbaukunst im Norden Deutschlands. Doch davon später.

Neben der Gruppe schlichterer und provinziellerer Kirchenbauten entstehen jetzt zwei großartige und reicher ausgestattete Kirchenbauten in der Hauptstadt München und in der Bischofsresidenz Passau, die beide von Italienern ausgeführt, in der Tat die italienischen Barockgedanken in lebendigerer Gestalt auf deutschem Boden verkörpern. Sie stellen also eine Fortsetzung des mit dem Dom zu Salzburg begonnenen Weges dar. Die in München in den Jahren von 1663—1674 von Agostino Barelli aus Bologna für den Kurfürsten Ferdinand Maria und seine Gemahlin Henriette Adelaide von Savoyen nach dem Muster der Theatiner-Mutterkirche in Rom erbaute Theatinerkirche St. Cajetan zeigt eine dem Dom in Salzburg verwandte Grundanlage (Abb. 38). Nur geht die Wirkung des hohen Raumes und der Kuppel über den noch renaissancemäßigen Salzburger Dom weit hinaus. Die mächtigen doppelten korinthischen Halbsäulen, zwischen den tiefen, mit Durchgängen versehenen Kapellen, die wuchtigen Gesimse und die reiche Gliederung und Stuckverzierung der Tonnengewölbe machen den Eindruck größerer Fülle und Bewegung. Diesen vermittelt noch weit stärker der Dom in Passau (Abb. 39). Er ist nach 1662 von Lurago im Anschluß an eine mittelalterliche Basilika im Barockstil ausgebaut worden und hat seine jetzige Gestalt nach einem Brande von 1680 durch I. B. Carlone erhalten. Die Dreischiffigkeit ist aus dem romanischen Bau übernommen worden; die Nebenschiffjoche wurden mit Flachkuppeln überdeckt. Sie wirken im Gesamtbilde kaum noch mit. Beherrschend und von gewaltiger Wirkung ist der hohe und weite, von mächtigen korinthischen Pilastern flankierte und mit streng gegliederten Kuppelgewölben überdeckte Raum des Mittelschiffs. In feierlichem Schritt leitet er zu dem kuppelüberwölbten Querschiff, hinter dem sich die weite Rundung des Chores majestätisch öffnet. Nicht nur der Raum, auch die Ausschmückung wird von einem so großen einheitlichen Zuge beseelt, wie er uns in den bisher genannten Kirchen nicht entfernt begegnet ist. Zum erstenmal tritt hier ein Kennzeichen des reifen Barock in Erscheinung,

Abb. 39. Dom in Passau, von I. F. Carlone nach 1680 dekoriert

das uns in den Kirchen und in den Prachtsälen der reifen Barockarchitektur immer wieder begegnet: die überreiche Ornamentik entwickelt sich erst in dem oberen Teil des Gebäudes, an den Kapitellen, den Arkadenzwickeln, an den Gesimsen und in gedrängter Fülle an den Quergurten und Füllungen der Tonnengewölbe. Die überschüssige Kraft sammelt sich nach oben hin: ein wichtiges treibendes Moment in dem Barock. Ein verwandtes Beispiel aus der Schloßarchitektur ist der gleichzeitige große Prachtsaal im Palais des Dresdener Neuen Gartens. Es ist zu beachten, daß die plastische Stuckornamentik dieser Barockräume des späteren 17. Jahrhunderts bei aller Üppigkeit sich der schweren Pilaster- und Gesimsgliederung ein- und unterordnet. Als ein schönes Zeugnis dafür kann die um 1700 von Christian Tumb erbaute Stiftskirche Hofen bei Friedrichshafen (jetzt Privatbesitz des württembergischen Königshauses) gelten. Am Ausgang des Jahrhunderts hatten die einheimischen Stukkatoren, namentlich die Schule von Wessobrunn in Oberbayern, das schwere krause Akanthusornament des älteren Louisquatorze in ihren Stil umgebildet. Sie haben zahlreiche Kirchen und Klöster Oberbayerns und Südschwabens stuckiert, und neben den Carlone und anderen Italienern eine ehrenvolle Stellung errungen.

Mit der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert beginnen die strengen und rauhen Formen des älteren Barock sich mit größerer Wärme und stärkerem Ausdruck zu erfüllen. Es tritt eine neue Generation von Kirchenbaumeistern auf den Plan, in der nun offenbar den deutschen Künstlern die führende Stellung zugefallen ist. Als die hervorragendsten Meister sind Johann Dientzenhofer in Bamberg und Bernhard Fischer von Erlach und Lucas von Hildebrand in Wien anzusehen. Für diese, wie für die Anfänge des reifen Barock auch in der deutschen Schloßarchitektur, ist zu beachten, daß die führenden Baumeister nur teilweise an die in Deutschland heimisch gewordene ältere Barockschule anknüpfen. Von entscheidendem Gewicht ist das unmittelbare Studium dieses neuen Geschlechtes in Italien, sei es in Rom selbst oder in den oberitalienischen Mittelpunkten der barocken Baukunst. Mit der selbständigen Erfassung der barocken Baugedanken an ihren Quellen verbindet sich die wachgewordene umbildende eigene Formenempfindung. Auf die erste klärende und vorbereitende Epoche des Barock in Deutschland folgt nun die zweite, die Zeit der Reife. Man vergleiche einen Bau der älteren Schule, wie die Jesuitenkirche St. Martin in Bamberg von Leonhard Dientzenhofer, mit dem Dom in Fulda, einer Schöpfung des Johann Dientzenhofer! Kurz nach seiner Rückkehr aus Rom hat der Meister im Jahre 1704 den Bau unter dem Fürstabt Adalbert von Schleifras begonnen; im Jahre 1712 wurde der Bau vollendet (Abb. 40). An die Stelle der nüchternen Derbheit des Mei-

Abb. 40. Dom in Fulda, von Joh. Dientzenhofer, 1704—1712

sters der älteren Schule, wie sie der breite einschiffige, von Kapellennischen begleitete Raum St. Martins zeigt, ist in Fulda eine sichere Abstimmung des Grundrisses und des Aufbaues getreten. Das kurze tonnenüberwölbte Mittelschiff steht in abgewogenem Verhältnis zu dem breiten kurzen Querschiff, zu dem Kuppelraum über der Vierung, zu dem gerundeten Chor und auch zu den kuppelüberwölbten Nebenschiffen und vorderen Kapellen. Die Fähigkeit harmonischer Raumgestaltung nach den Grundsätzen der Italiener, die Johann Dientzenhofer offenbart, ist doppelt anzuerkennen, da die Maße des Baues, an römischen Verhältnissen bemessen, beschränkt sind. Die maßstäbliche Übertragung räumlicher Gedanken in kleinere Dimensionen, ohne den monumentalen Grundcharakter zu beeinträchtigen, setzt gewiß ein reifes baukünstlerisches Können voraus. Auch der figürliche und ornamentale Schmuck zeigt im Vergleich mit den Dekorationen etwa der Wessobrunner Stukkatoren einen Zug monumentaler plastischer Auffassung. Er beschränkt sich auf große freiplastische Figuren, die in Nischen zwischen den Pfeilern und im Zylinder der Kuppel aufgestellt sind. Die doppelgeschossige zweitürmige Fassade (Abb. 41) unterscheidet sich durch die Verkröpfung der Gesimse, durch die vorgezogene Mitte und die organische Durchdringung der Glieder scharf von den vorgeblendeten strengen Pilasterstellungen der älteren deutschen Kirchenfronten (vgl. wieder St. Martin in Bamberg). Erst jetzt sind die deutschen Meister in die Kompositionsgedanken des italienischen Barock völlig eingedrungen; erst jetzt begreifen sie deren Wesen, das in der Verschmelzung aller Einzelglieder zu einem auf- und abschwellenden Ganzen beruht. Mehr noch als die Fuldaer Domfassade zeigen das der Entwurf Zuccalis zur Münchner Theatinerkirche und die flach einwärts geschweifte Fassade der Neumünsterstiftskirche in Würzburg von Greising (oder Pezzani). Deren Inneres mit dem hohen achteckigen Westchor ist eine Fortentwicklung über Petrinis Stifthaugkirche. Johann Dientzenhofer hat sich in seinem späteren Hauptwerk, der um 1718 erbauten Klosterkirche in Banz bei Bamberg, von der noch gebundenen und basilikalen Fuldaer Grundform losgelöst. Der einschiffige, kurze, mit flachrunden Kapellen versehene Raum erhält durch die Schrägstellung der Pfeiler und durch die Verschneidung der im Grundriß elliptischen Gewölbe, wie durch die Schweifung der Emporen einen einheitlichen Zug. Der Drang nach Freiräumigkeit ersetzte die durch Gurten getrennten Kreuzgewölbe und schmalen Tonnen allgemein durch Kuppeln. Die im übrigen altertümliche Martinskirche in Bamberg ist dafür eines der frühesten Beispiele. In voller Reife erscheint die Kuppelwölbung in der großartigen Klosterkirche von Weingarten zwischen Ulm und Friedrichshafen, die um 1720 von Frisoni erbaut wurde. Auch der Zentral-

Abb. 41. Dom in Fulda, von Joh. Dientzenhofer, 1704—1712

bau hat den Aufschwung mitgemacht, wie z. B. die Dreifaltigkeitskirche in München von Viscardi dartut, deren korinthische Säulenstellungen noch den Zusammenhang mit dem älteren Barock verraten.

Die zentralen Raumgedanken haben inzwischen die großartigste Gestaltung erfahren in den Kirchenbauten Bernhard Fischer von Erlachs in Wien. Auch er hat, wie Dientzenhofer, in Rom studiert. Er kommt aus dem Kreise Carlo Fontanas. Seine Bauten knüpfen in gleichem Grade wie die des Dientzenhofer an die strenge, nur fortgeschrittenere klassische Richtung des römischen Barock an, während die Strömung des Borronini mehr in Einzelheiten eingewirkt hat. Als Raumschöpfer aber läßt Fischer den Dientzenhofer weit hinter sich zurück. Fischer von Erlach und Schlüter stehen da, fast unvermittelt emporkommend, als die beiden größten deutschen Genien am Eingang des 18. Jahrhunderts. Gleich eines der frühesten Hauptwerke Fischers, die mächtige Kollegiatskirche in Salzburg, überrascht durch den machtvollen, fast zentralen Kirchenraum auf kreuzförmiger Grundlage mit vier freistehenden Pfeilern. Ebenbürtig ist die im Halbrund herausgebuchtete Fassade mit dreitoriger Vorhalle und ovalen Fenstern darüber, von zwei schweren kurzen Türmen flankiert (Abb. 42). Man muß nur die strenge Pilasterverblendung des nahen Domes und dessen Inneres vergleichen. um zu erkennen, welcher große zusammenfassende Zug dem reifen deutschen Barock gegenüber dem frühen eigen ist. Fischer krönt sein Lebenswerk im Kirchenbau mit der noch gewaltigeren Raumschöpfung der Karlskirche in Wien, die im Auftrag Kaiser Karls VI. von 1716—1725 erbaut wurde (Abb. 36). In dem Wettbewerb trug er den Sieg über Ferdinando Galli Bibiena davon. Die Karlskirche stellt die höchste Fortbildung des Zentralbaugedankens mit ovalem Mittelraum dar, die in Rom im 17. Jahrhundert entwickelt worden war. An den ovalen Mittelraum setzen sich vier tonnengewölbte kurze Kreuzflügel und dazwischen niedrige ovale Kapellen, die sich mit einer Arkade und Empore nach dem Mittelraum öffnen. Als Schöpfung des reifen Barock gestaltet die Karlskirche den ovalen Mittelraum im Vergleich zu den Nebenräumen und Kapellen zu beherrschender Höhe und Weite aus. Der Gläubige wird in den dunkleren Kapellen und Nebenräumen vorbereitet auf den von oben belichteten hochsteigenden Kuppelraum. Der Blick wird überrascht und emporgerissen zur Kuppel, wo die himmlischen Heerscharen schweben. Die Durchblicke steigern diese Wirkung. Und doch ein durch und durch architektonisch behandeltes Gefüge mit strenger Pilastergliederung und sparsamem plastischem Schmuck. Das Äußere zeigt eine sechssäulige Tempelvorhalle korinthischer Ordnung mit zwei freistehenden Trajanssäulen davor; diese antike Baugruppe bildet den Vordergrund zu dem von zwei stumpfen Türmen be-

Abb. 42. Kollegiatskirche in Salzburg, von Bernh. Fischer von Erlach, um 1700

Abb. 43. Jesuitenkirche in Grüßau, vollendet um 1740

gleiteten Kuppelbau. Die Vermutung, daß Fischer Eindrücke aus Rom wiedergibt — d. h. den Anblick antiker Gebäude im Zusammenwirken mit dem St. Peter und anderen Kuppelkirchen — hat große Wahrscheinlichkeit für sich. Jedenfalls äußert sich hier wie in Fischers phantastischem Kupferwerke „Entwurf einer historischen Architektur" die Neigung des deutschen Barock für die alte römische Herrlichkeit. Aber zu gleicher Zeit doch auch die souveräne Umsetzung, die der Barock den römischen Formen zuteil werden ließ, die uns schon anläßlich der heroischen Fürstenbildnisse beschäftigt hat. Zwei weitere bedeutsame Zentralbauten der Wiener Schule dieser Epoche sind die Peterskirche dicht beim Graben mit späterer Fassade von Altomonte und die ähnliche Salesianerinnenkirche links vom Belvedere.

Der Langhausbau der österreichischen Barockschule in der Zeit Karls VI. bleibt hinter dem Zentralbau in der Steigerung der Freiräumigkeit nicht zurück. Aus der kaum übersehbaren Fülle stattlicher Kloster-, Wallfahrts- und Pfarrkirchen, die nach dem Spanischen Erbfolgekrieg bis ans Ende der dreißiger Jahre in Wien und Österreich entstanden, ragen die Werke Jakob Prandauers hervor, so die Klosterkirchen von Melk und Dürnstein. Ähnlich wie Dientzenhofers Klosterkirche in Banz haben diese einschiffigen, breiten, von Kapellen begleiteten Räume durch flache Schweifung der Wände und Emporen ein bewegteres einheitlicheres Raumbild gewonnen. Man schreitet zu immer weiteren Kuppelspannungen fort. Ein Glanzstück ist die weite Mittelkuppel in Herzogenburg. Nach Tirol, nach Böhmen, Mähren, Schlesien und Ungarn breitet sich der Wiener Kirchenstil aus. Zu seinen Ablegern gehören die großen Klosterkirchen Leubus und Grüßau und die Johanneskirche in Liegnitz. Die weiten Kuppelgewölbe werden mit Fresken geschmückt — auch für die Deckenmalerei ist Wien in dieser Zeit der Mittelpunkt des deutschen Südostens. Säulenreiche Altarbauten füllen die Chöre und Kapellen. Stuckverzierungen, Bemalung und Vergoldung steigern die Wirkung zu einem einheitlichen farbigen Eindruck. Allein die reinen und großen Architekturschöpfungen Fischer von Erlachs und Prandauers bilden überragende Gipfel in einer großen Menge von Werken, die in der prunkenden Ausstattung ihre Stärke suchen. Besonders viele böhmische und schlesische Kirchenbauten des Barock vertreten diesen schwerfälligen und derben Durchschnitt. Im einzelnen, in der Gesimsbehandlung des Inneren und des Äußeren, streifen sie zuweilen ans Barbarische, namentlich dort, wo das slawische Volkstum mitwirkt. Man würde den wahrhaft schöpferischen und gedankenklaren Leistungen der führenden Meister unrecht tun, wollte man sich durch die zeitgemäße Barockbegeisterung dazu verleiten lassen, nun all diesen in so unglaublicher Fruchtbarkeit entstandenen Kirchenbauten einen monumentalen

Charakter beizumessen. Vieles ist eben nur Volkskunst, freilich gute und den malerischen Sinn erfreuende Volkskunst.

Wie mächtig jetzt Deutschland von der barocken Raumempfindung ergriffen wird, bezeugen die im ersten Drittel des Jahrhunderts überall erfolgenden Umwandlungen des Inneren der mittelalterlichen Kirchen. Namentlich die ehrwürdigen romanischen Dome und Benediktinerkirchen mußten zum tausendjährigen Jubiläum der Stifte neue Gewänder anlegen. Hier tritt nun der Gegensatz zwischen der Raumbildung des mittelalterlichen Stils und dem des Barock in willkommener Weise zutage. Der strenge und ernste Rhythmus, die Gebundenheit der Gewölbekonstruktion und die enge Pfeilerstellung der romanischen Basiliken mußten dem Barock unerträglich sein. In den älteren Neuausstattungen um 1700, die uns etwa die Dome von Passau, von Würzburg und Hildesheim veranschaulichen, bleibt unter der Stuckverkleidung noch die Raumgliederung des romanischen Stils in einzelne Abschnitte zu spüren. Alsbald setzt man aber an die Stelle der flachen Kassettendecke und der Kreuzgewölbe ein einziges flaches Spiegelgewölbe, das nur ein oder zwei langovale Bildfelder erhält. Die langgezogenen geschweiften Stuckumrahmungen ziehen unbekümmert um die Stützenstellung der Arkaden dahin. Selbstverständlich wird jetzt das Gewölbe stets durch vorgelegte Pilaster getragen, wodurch die Vereinheitlichung des Raumes gesteigert wird. Die Erweiterung der Fenster in den Oberwänden des Mittelschiffs, häufig bis in die Stichkappen des Gewölbes, leitet einen einheitlichen Lichtstrom von oben hinein. Die glänzendsten Virtuosen in solcher Neueinkleidung waren der Maler Kosmas Damian Asam und sein Bruder, der Stuckierer Egid Quirin Asam in München. Sie wachsen aus der Dekoratorenschule von Wessobrunn hervor. Ihre Hauptschöpfungen der genannten Art, der Dom in Freising und St. Emmeram in Regensburg, sind erstaunliche Zeugnisse raumbildender Kunst. Das Zusammenwirken des Malers und Stuckierers kommt in erster Linie auch der einheitlichen und zarten Farbenwirkung zugute. Die Heiliggeistkirche in München veranschaulicht die Umwandlung einer spätgotischen Hallenkirche durch die Meister. Die Rundsäulen werden zu schlanken Pfeilern mit Pilastervorlagen und erhalten aufgelockerte korinthische Kapitelle. Auf ihnen sitzen hohe, lebhaft profilierte Kämpferstücke mit weit ausladenden Gesimsen als Träger der schmal ansetzenden, dann spiegelartig verflachten, bemalten und stuckierten Gewölbe. Die Gebundenheit des gotischen Gewölbsystems, die Zerschneidung der Gewölbe durch die Stern- und Netzfiguren der Spätgotik wird damit aufgehoben. Unter den Neuschöpfungen der Gebrüder Asam bezeichnet die von ihnen selbst errichtete Johannes Nepomukkirche in München 1733, ein langovaler Raum, und die runde Kirche zu Wel-

Abb. 44. Johanniskirche in München, von den Gebrüdern Asam, um 1730. Fassade

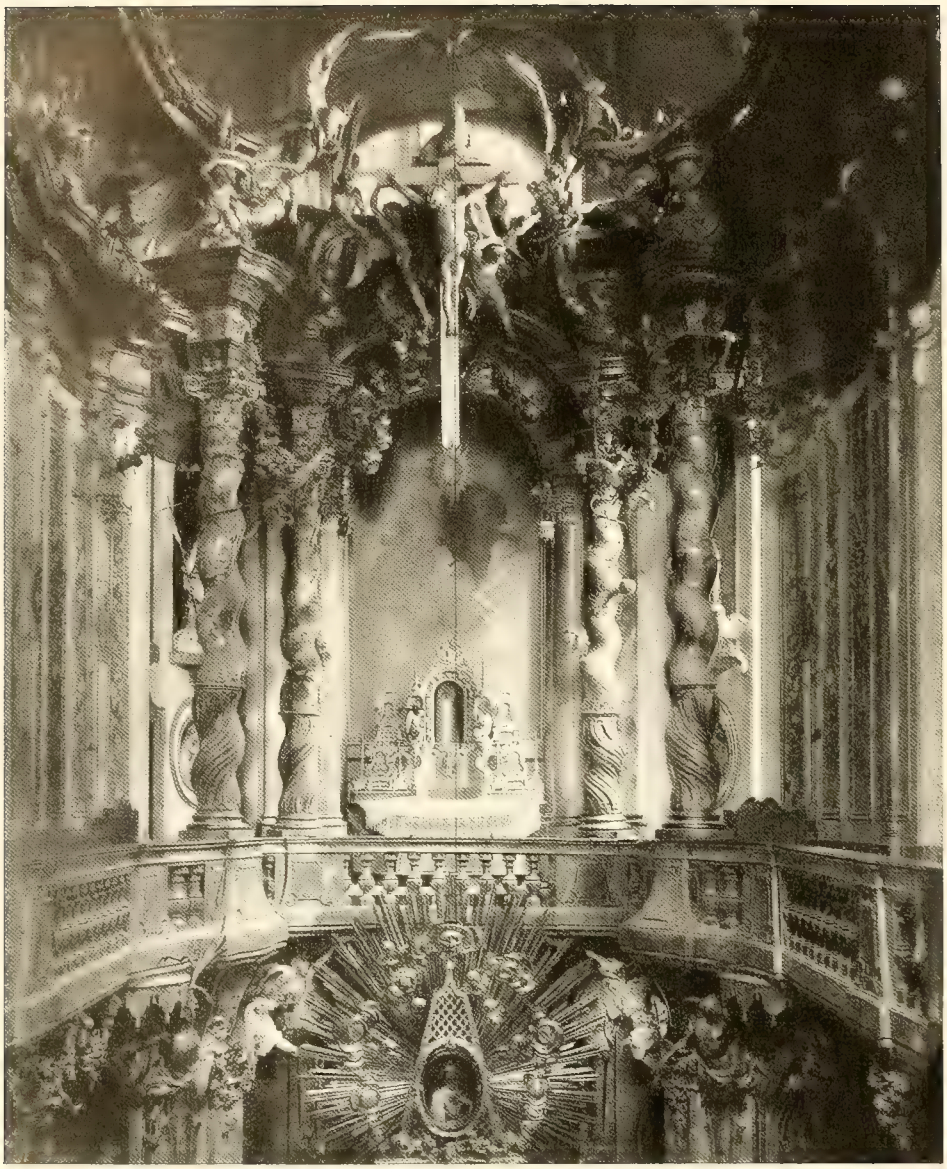


Abb. 45. Johanniskirche in München, von den Gebrüdern Asam, um 1730. Chor

tenburg die letzte Steigerung des malerischen und plastischen Ausdrucks im barocken Kirchenraum (Abb. 44 u. 45). Durch plastische Figuren und Bauteile und durch halb oder ganz verdeckte Lichtquellen gewinnt die Beleuchtung dieser Räume einen märchenhaften Zauber. Die Häufung aller Glieder, die Schweifung der Gesimse und der Wände und namentlich die Verdeckung von Gewölbansätzen und Raumanschlüssen wirken mit der starken Vergoldung und Farbengebung zusammen, diesen Räumen einen völlig malerischen Charakter zu geben. Die letzten Werke der Asam gehören schon fast ganz dem frühen Rokoko an.

Die Fassaden und Türme der Kirchen im ersten Jahrhundertdrittel haben den hier gezeichneten Entwicklungsgang vom Strengen zum plastisch Bewegten begleitet, wenn auch in gemäßigter Weise. Die Schweifung der Fassaden und das stärkere Vorspringen der Säulen, Pilaster und Gesimse gegenüber der flachen und in einer Ebene bleibenden Front des früheren Barock bezeichnen die Fassaden von Banz, von Weingarten, von Melk und zahlreiche, in den dreißiger Jahren entstandene Fassaden in Österreich und in Schlesien. Eine der spätesten, um 1740 vollendeten Schöpfungen ist die zweitürmige Fassade der Kirche in Grüßau in Schlesien, über deren schweren Reichtum sich Friedrich der Große während des Siebenjährigen Krieges seinem Vorleser Katte gegenüber ausspricht (Abb. 43). Es scheint, als wenn Lukas von Hildebrand, Fischer von Erlachs großer Wiener Zeitgenosse, zur Ausbildung des so bezeichnenden zweitürmigen schmalen Fassadentyps der österreichischen Barockkirchen beigetragen hat. Hand in Hand mit der zunehmenden Schwingung der Fronten und der Verkröpfung der Glieder geht die stetig wachsende Schweifung, Einschnürung und Schwellung der beiden Turmaufsätze. Auch hierfür bieten die österreichischen Kirchen die reichste Fülle von Lösungen. Eine Schiffahrt donauabwärts von Linz nach Wien führt uns ununterbrochen an gelb- und weißgetünchten Kloster- und Pfarrkirchen vorüber, deren lustig geschwungene Turmhauben geradezu ein Abzeichen des alten glücklichen Österreichs sind.

9. DER KATHOLISCHE KIRCHENBAU DES ROKOKO

In der einführenden Übersicht über die hauptsächlichsten Stilepochen der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts wurde darauf hingewiesen, daß eine Grenze zwischen dem Barock und dem nachfolgenden Rokoko schwer zu ziehen ist. Das Rokoko ist vielmehr, wie angedeutet wurde, eine Weiterentwicklung der in dem Barock wirkenden Kräfte. Das gilt in ganz besonderem Maße von dem Kirchenbau. Die Mehrzahl der Kirchenbaumeister des Rokokozeitalters — mit anderen Worten des Zeitraums von rund 1735 bis um 1765 — gehört mit ihren Frühwerken noch zum Barock. In der Bildung und Gliederung des Raumes, d. h. in den Grundrissen, in dem Aufbau und der Wölbungsform schließen sie sich unmittelbar an die Meister der ersten Generation des 18. Jahrhunderts an. Es ist auch schwer festzulegen, in welchem Zeitpunkt eine entscheidende Änderung in diesen wichtigsten Bezie-

Abb. 46. Hochaltar in der Kirche in Diessen am Ammersee, um 1730

Abb. 47. Kirche von Vierzehnheiligen, von Balthasar Neumann
Mitte 18. Jahrhunderts

Abb. 48. Vierzehnheiligen, von Balthasar Neumann, Mitte 18. Jahrhunderts

hungen eintritt. Wie eingangs gesagt, ist das äußere Merkmal des Rokokostils das von Frankreich übernommene Rokokoornament, die Rocaille, der Schnörkel, und nach deren ungefährem Auftreten in Deutschland wird der Beginn des neuen Stils datiert. Es leuchtet aber ohne weiteres ein, daß eine von so starken raumbildenden Faktoren getragene Entwicklung wie die des deutschen Kirchenbaues dieser Zeit, nur in untergeordnetem Grade durch ein neues Ornament bestimmt werden kann.

Die fruchtbarste Schule des Barockzeitalters, die österreichische, ist auf dem fortgeschrittenen Standpunkt, den sie in der Spätzeit Karls VI. erreicht hatte, im wesentlichen während des Rokoko geblieben. Die große Zahl der

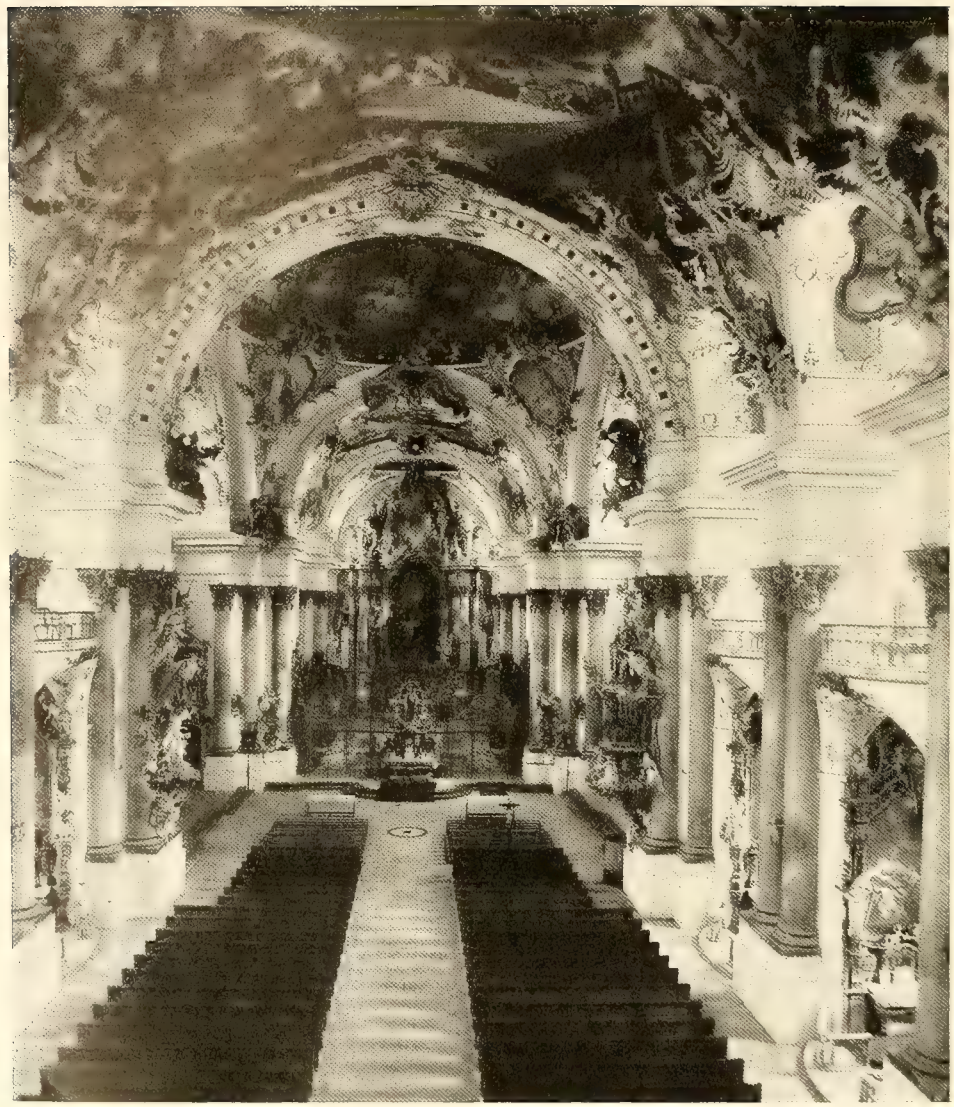
Abb. 49. Kirche in Berg am Laim, von Joh. Michael Fischer, Mitte 18. Jahrhunderts

Wiener Vorstadtkirchen, die unter Maria Theresia erbaut wurden, gehen in dem weiträumigen, von Kapellennischen begleiteten Innenraum und in dem mit zwei Zwiebelhauben bekrönten Äußeren über die in dem Barock geschaffenen Grundzüge nicht eigentlich hinaus. Die Meister Altomonte und Johann Gerl und der Tiroler Kirchenbaumeister Gumpp stellen den Ausklang der großen Zeit Fischer von Erlachs, Hildebrands und Prandauers dar.

Anders ist es in Bayern, im katholischen Schwaben und am Main. In diesen Gauen beginnt erst jetzt, mit den dreißiger Jahren, die Glanzepoche des Kirchenbaues. Hier ist unzweifelhaft das endgültige Ergebnis eine Umgestaltung des Barock, eine Durchdringung der Barockgedanken mit neuem seelischen und formalen Ausdruck. Drei große Meister haben dem süddeutschen Kirchenbau der neuen Generation Gestalt gegeben: der Franke Balthasar Neumann in Würzburg, ein dem Schlüter und Fischer von Erlach an Genie gleichkommender Künstler, sowie die Bayern Dominikus Zimmermann von Landshut und Johann Michael Fischer in München.

Balthasar Neumann knüpft an die von Johann Dientzenhofer in Franken ausgebildete Kirchenbauweise an. Seine früheren Schöpfungen, die 1727 für die Grafen Schönborn erbaute Kirche zu Wiesentheid, die von ihm nur vollendete dreischiffige Klosterkirche in Schönthal und namentlich die nur im Modell erhaltene dreischiffige basilikale Abteikirche von Münsterschwarzach bewahren noch die regelmäßigen Grundriß-, Pfeiler- und Kuppelformen des Barock. Der in diesen Bauten entwickelte Raumsinn gelangt zur Reife in dem Jahrzehnt von 1740—1750. Die Würzburger Schloßkapelle und die Kirchen von Vierzehnheiligen (Abb. 47) und von Neresheim[7]) (Abb. 51) verdanken diesem Jahrzehnt ihre Entstehung. Die Grundrisse der rechteckigen Bauten setzen sich aus lauter Ovalen zusammen. An ein weites Mitteloval schließen sich bald quer, bald längs gelagerte kleinere Ovale an. Aber dem Auge erscheint durch die Verschneidung der auf freistehenden, äußerst schlanken Säulen und Säulenpaaren ruhenden Gurten und Gewölbekappen der Raum als eine Einheit. Eine Einheit allerdings reich an stetig wechselnden Durchblicken und Überschneidungen. Eine Vereinigung von ruhiger Klarheit und drängender Bewegung, wie sie nur auf den höchsten Gipfeln der Kunst gelingt. Solche Gipfel sind aber Vierzehnheiligen und Neresheim.

Während Balthasar Neumann aus der technischen und der Festungsbaukunst heraus zu einem so großartigen Baukonstrukteur heranwuchs, ging Dominikus Zimmermann aus der südbayerischen ländlichen Bau- und Stukkaturschule hervor. Auch seine Frühwerke, z. B. die Kirche Maria Mödingen bei Dillingen (1716—1768), gehören durch die regelmäßigen Rechtecksabschnitte der Grundrißteilung durchaus zum Barock. In der um 1730 erbauten



220877

Abb. 50. Kirche zu Zwiefalten, von Joh. Michael Fischer, Mitte 18. Jahrhunderts

Wallfahrtskirche von Steinhausen, auf einsamer Höhe vom Kloster Schussenried errichtet, und noch freier in der Wallfahrtskirche Wies beim Kloster Steingaden, dem um die Mitte des Jahrhunderts geschaffenen Hauptwerk, hat er sich vollständig von dieser Überlieferung freigemacht. Diese Kirchen sind oval gebildet, mit einem kuppelüberspannten Mittelraum auf freistehenden Pfeilern und den als Umgang für die Wallfahrtsprozessionen gebildeten Seitenschiffen. In Steinhausen sind selbst die in der Längsachse des Hauptovals ansetzenden Räume der Vorhalle und des Chores abgerundet. Nicht nur das Innere mitsamt den Pfeilern und Gesimsen, auch das Äußere des Baukörpers nimmt an der Schwingung teil. Sogar die Fenster werden in geschweiften Linien ausgeschnitten.

Der dritte im Bunde und der fruchtbarste, der Münchner Stadtbaumeister Johann Michael Fischer, knüpft in seinem frühesten Bau der St. Annakirche am Lechel in München (unfern des Nationalmuseums) noch an die von Viscardi in der Dreifaltigkeitskirche gegebene zentrale Raumform mit Kapellennischen an. Aber hier schon offenbart sich in dem Eindruck des ovalen, flachüberwölbten Raumes mit drei breiten Nischen und halbrund herausgebuchtetem Chor ein Losringen von den regelmäßigen Linien des älteren Barock. Fischer, dem über dreißig Kirchen zugeschrieben werden, erreicht den Gipfelpunkt seines Schaffens etwa gleichzeitig mit den beiden eben genannten Meistern um 1740. In der Mehrzahl seiner Kirchen wird der Raum im Grundriß aus drei oder mehr fast kreisförmigen Ovalen gebildet, deren mittelstes, an Breite und Höhe die andern weit überragend, den Eindruck beherrscht. Der Blick des Eintretenden wird in der Vorhalle schon zur weiten und hohen Mittelkuppel hinangezogen, aber dort nicht festgehalten, sondern an den flachrunden Nischen und abgeschrägten Wandpfeilern nach hinten geleitet. Die vortretenden Wände und Säulen verdecken den Ansatz des dahinter gelagerten Chores, die flachgebogenen Quergurten überschneiden die hinteren Kuppeln. So auch hier wie in Neumanns Kirchen Ruhe und Bewegung in Einem. Doch in Fischers Schöpfungen überwiegt viel stärker noch die malerische Wirkung; man steht am Eingang wie gebannt von einer Erscheinung. Im Anschaun des Raumbildes ist man aller Wirklichkeit, aller Erdenschwere entrückt. Die wichtigsten Denkmale der reicheren Grundrißlösung sind St. Michael in Berg am Laim (Abb. 49), nur eine Stunde Weg von München, erbaut 1737—1751, eine Stiftung des Clemens August von Köln, und lehrreich im Vergleich mit der frühen St. Annakirche in der Stadt selbst, großartiger noch die Kirchen in Rott am Inn (1759—1763), in Ottobeuren und Altomünster (1763 bis 1762). Der Eindruck des einheitlichen zusammenfließenden Raumes ist nicht sehr viel anders dort, wo Fischer die Langrechteckform beibehalten

muß, wie etwa in den Klosterkirchen von Diessen am Ammersee und in Zwiefalten (1737—1766; Abb. 50).

Um diese Gipfelpunkte der Kirchenkunst des Rokoko lagern sich eine Reihe weiterer Werke her, die eine verwandte Empfindung aussprechen. Aus der dem südlichen Schwaben benachbarten katholischen Schweiz ragen hervor die Klosterkirche von Maria Einsiedeln und die von Peter Thumb aus Konstanz 1756—1769 erbaute Kirche des altehrwürdigen Stiftes St. Gallen. Das breite Mittelschiff erweitert sich in der Mitte zu einem ovalen hohen Kuppelraum, um den die Nebenschiffe herumgeleitet sind. Also ist auch hier ein ähnlicher Weg beschritten wie in Bayern und Franken, der seinen Ausgang nimmt von der Klosterkirche in Weingarten. Im südlichen Schwaben stellt die Klosterkirche von Wiblingen bei Ulm in der Verschmelzung des Langhauses mit einem ovalen Mittelraum den Ausklang der schwäbischen Rokokokunst im Anfang der siebziger Jahre dar. Wie die neuen Raumgedanken selbst das altheimische Hallensystem in ihrem Sinne umgestalten, das veranschaulicht unübertrefflich statt vieler anderer Beispiele die von Valentin Thomann von 1748—1760 erbaute Peterskirche in Mainz. Die Gewölbe scheinen auf den überschlanken gegliederten Pfeilern zu schweben wie Zelttücher, die vom Winde hochgetrieben sind. Natürlich drängte diese Epoche noch viel mehr als der Barock darauf, den mittelalterlichen Kirchen ihren eigenen Charakter aufzuprägen. Ist in der Barocküberkleidung immer noch das Grundgerüst der mittelalterlichen Anlage zu fühlen, so vernichtet dieses der Rokokomeister von Grund aus. Aus der zwölfeckigen Klosterkirche in Ettal wird ein Kuppelraum, dem durch die aus der Mauer herausgeschweifte, auf Säulen ruhende Orgelempore die in sich ruhende Grundlinie des Kreises genommen wird (vgl. Abb. 33). Aus der auf waldiger Höhe über dem Ammersee gelegenen Wallfahrtskirche zu Andechs, ehemals einem langgestreckten dreischiffigen Bau der Gotik, wird durch Wegbruch der Pfeiler und durch Schweifung der Wände ein einziger, aus drei hintereinander gelagerten, sich durchschneidenden Ovalen gebildeter Raum. Am erstaunlichsten enthüllt sich die Raumkunst des Rokoko in der Dominikanerkirche in Würzburg (jetzt Augustinerkirche). Sie ist von Neumann 1744 auf der Grundlage eines gotischen Baues unter Beibehaltung des Chores neu erbaut worden. Überraschend ist der räumliche Eindruck, den der schmale und langgestreckte Raum des Mittelschiffs durch die im Vordergrunde schräg aufgestellten Altarbauten, wie durch die dem Blicke fast entfliehende Malerei und Stuckdekoration der Decke erweckt. Auch der reine Zentralbau, sei es rund oder kreuzförmig, erhält einen der Zeit gemäßen Ausdruck, wie das Käppele von Neumann in Würzburg und die nach seinen Entwürfen ausgestattete Cle-

Abb. 51. Kirche zu Neresheim, von Balthasar Neumann, Mitte 18. Jahrhunderts
Ausstattung Louisseize

menskirche in Münster bekunden, während in der gleichzeitigen, nach Legeais' Entwürfen erbauten katholischen Hedwigskirche in Berlin ein strengerer Zug waltet.

In der Raumkunst der süddeutschen Kirchenbaumeister des Rokoko haben wir einen der Höhepunkte des Jahrhunderts. Ja, in gewissem Sinne verkörpert sich der eigentümliche Grundzug der deutschen Kunst des Jahrhunderts in diesen Schöpfungen am reinsten. Und das gilt vom Ganzen wie vom Einzelnen. Den aufgelockerten, von der Luft durchspielten Kapitellen der schlanken Säulen und Pilaster scheinen Gebälke und Decken eine federleichte Last geworden. Die Gebälke selbst, die hohen Architrave und die weit ausladenden Gesimse werfen sich zugleich mit der Schwingung der Wände vorwärts und aufwärts. Sie werden verkröpft und gebrochen und von heraufrankenden Schnörkeln überspielt. Am stärksten in Dominikus Zimmermanns Bauten, dessen Bruder, der Stukkator Johann Zimmermann, daran mitwirkte, mehr zusammengehalten bei Fischer und am sparsamsten bei Neumann, der von Hause aus Konstrukteur erst mit den vierziger Jahren die üppige Stuckdekoration von Oberbayern übernahm. Die oberbayerischen und südschwäbischen Kirchen haben zugleich mit den architektonischen Formen die des Ornamentes aufs äußerste gelockert. Sie boten das Feld, auf dem die Stukkatoren von Wessobrunn jetzt zur höchsten Blüte gediehen. Auf die Gebrüder Asam folgten eine ganze Reihe höchst fruchtbarer Meister, die das Rocailleornament dem Kirchenbau in kongenialer Weise dienstbar machten. Neben Johann Zimmermann, dem Dekorateur der Kirche in Berg am Laim, ragt hervor Johann Michael Feichtmayer, der mit Georg Übelher und Franz Scheffler die Klosterkirche in Amorbach ausstattete, sowie die Bauten Fischers in Diessen, Rott am Inn und Ottobeuren dekorierte. Mit der völligen Auflösung der plastischen Dekoration in den Rokokoschnörkeln geht die Erleichterung der Decken durch vertiefte Gemälde Hand in Hand. Die Maler und Stukkatoren greifen ineinander. Die plastischen Schnörkel, Engel und Heiligenfiguren fluten über den Bildrand hinüber, wie sie auch über die Gesimse, mit Wolkenballen vereinigt, herauf- und herabfließen. Die Wände sind weißgetüncht, und Pilaster, Füllungen und Gesimse sind durch helle Farben, vorherrschend Blau, Grün und Gelb, gehoben. Die lichte Farbenstimmung wird durch die Führung des Lichtes gesteigert. Die oberen Fenster sind meist hinter Stichkappen, Gewölbgurten und Gesimsausladungen verdeckt. Das Licht, oft wie aus unsichtbaren Fernen herkommend, erfüllt die weiten Räume mit seinem lebendigen Odem. Je nach dem Stande der Sonne sammelt sich hier milder Glanz, dort weicher Schatten. Die Goldschnörkel und Strahlenglorien der Altarbauten schimmern in den Lichtwellen, und wie in Feuerfluten stre-

ben Engel und Heilige empor. Auch jetzt drängt, wie im Barock, aller plastische Schmuck nach oben. Aber am Rande der Decke, am untern Ansatz der Kuppel, wogt er zurück und ballt sich zusammen. Da weitet das Gemälde den Blick. Sehnend folgt das Auge der Gläubigen den aufwärtsziehenden Wolken und seligen Chören ins lichte Himmelsgewölbe hinein. Will man den Genius der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts verstehen, so muß man wenigstens einige Kirchen der Art in Wirklichkeit sehen. Wenn irgendwo die Photographie zur Wiedergabe von Raumeindrücken unfähig ist, so in diesem Falle.

Der freien Entfaltung des Rokoko in dieser Gruppe süddeutscher Kirchen steht das Festhalten an strengeren Formen gegenüber. Die Kirchenbauten des Couven in Aachen, wie die große Kuppelkirche in Burtscheid, und die des Schlaun im Münsterschen haben allerdings in der Raumgestaltung die Vereinheitlichung mitgemacht, dagegen bleiben die plastischen Formen in der Bewegung gemäßigter. Das findet teilweise seine Erklärung darin, daß beide den heimischen Backsteinbau mit Sandsteingliedern weiter entwikkeln, der bereits um 1700 im Kirchenbau der Aachener Gegend durch Mefferdatis, und im Münsterschen durch Pictorius und Lambert von Korfey ausgebildet wurde. Eigentümlich ist die Stellung der Jesuitenkirchen abseits des Hauptstromes der Entwicklung, an dem bezeichnenderweise der altheimische Benediktinerorden den stärksten Anteil hat. Während die von dem Kurfürsten Philipp von der Pfalz 1712 begonnene Jesuitenkirche in Heidelberg eine Hallenkirche mit schweren Pfeilern darstellt, nimmt die von demselben Fürsten 1733 nach Plänen Alessandro Galli Bibienas begonnene große Mannheimer Jesuitenkirche St. Ignatz und Franz Xaver die tonnenüberwölbte einschiffige Raumform mit Seitenkapellen auf, die das Hauptschema des 17. Jahrhunderts gewesen war. Auch die spätesten, erst in den sechziger Jahren entstehenden Jesuitenkirchen in Büren (mit Kuppel in der Mitte, von Roth aus Mergentheim) und von Würzburg (St. Michael) und Mainz (St. Ignatz von I. P. Jäger) nehmen in gewissem Sinne die strengen Formen der Spätrenaissance, des Gesù und seiner Tochterkirchen wieder auf. Freilich ist die Raumbildung zeitgemäß erweitert. Aber hier erscheint — und besonders in der Einzelbehandlung bereits eine bewußte Abwendung von dem Rokoko — eine Rückehr zu klassischen Gliedern. Damit weisen diese Schöpfungen des deutschen Kirchenbaues in die beginnende Epoche des Frühklassizismus. Es ist höchst merkwürdig, daß gerade die Jesuiten für ihre Kirchen zuerst das Gewand des Aufklärungszeitalters wählten. Die stattlichen Neubauten waren kaum beendet, als die Gesellschaft Jesu, diese Hauptträgerin des erneuerten Katholizismus, der Auflösung durch ein päpstliches Breve verfiel.

Abb. 52. Hofkirche in Dresden, von Chiaveri, Mitte 18. Jhh.

Der Außenbau der Rokokokirchen folgt der Bewegung des Inneren, jedoch mit Einschränkung. Die Mitschwingung der Außenwände des ganzen Baukörpers erfolgt nur stellenweise. So bei den oberbayerischen weißverputzten Landkirchen Zimmermanns und seiner Richtung. Im allgemeinen teilt sich die Bewegung nur der Fassade und den Türmen mit. Die Fassade von Vierzehnheiligen veranschaulicht im Vergleich mit der der gegenüberliegenden Klosterkirche von Banz die Steigerung des plastischen Ausdrucks zugleich mit dem Schwung der Formen (Abb. 47). Im ganzen ist die plastische Kraft nach oben und nach der Mitte zusammengedrängt. Die mit beschwörend erhobenen Armen in scharfen Umrissen auf dem gebrochenen und verkröpften Dachgesims stehenden Heiligenfiguren und die tiefeingeschnürten Zwiebelhauben der Türme stellen den Ausklang der die Masse ergreifenden Bewegung gegen den Himmel dar. Die freieste Auflösung erreicht in diesem Zeitpunkt eine italienische Kirchenschöpfung auf deutschem Boden, die katholische Hofkirche in Dresden (Abb. 52). Sie wurde von dem aus Warschau berufenen Römer Gaetano Chiaveri für August III. von Polen und Sachsen erbaut. Es ist die letzte Schöpfung der malerischen Richtung des römischen Barock. Das langovale, reichgegliederte und statuengeschmückte Gebäude und der zierlich durchbrochene Turm wirken mit der Kuppel der Frauenkirche zusammen, um das Dresdener Stadtbild zu dem schönsten des deutschen 18. Jahrhunderts zu machen. Wir haben also die beachtenswerte Tatsache, daß Deutschland die letzte Entfaltung der malerischen Strömung auch des italienischen Barock ermöglicht hat. Diese durch Borromini begründete Richtung hat entscheidend mitgewirkt, die deutschen Kirchenbaumeister des Rokoko aus dem strengen Stil des älteren Barock herauszuführen. Es sind vorzüglich die ovalen Grundrißlösungen des Borromini und seiner Schule, die den deutschen Baumeistern die Anregung dazu gaben, sich von den Rechtecksformen freizumachen. Unstreitig haben sie aber diese Gedanken in großartigster Weise und zu völlig neuen Schöpfungen um die Mitte des Jahrhunderts verarbeitet.

Ein großer Teil der deutschen Kirchen des Barock und Rokoko sind Klosterkirchen. Ihr Äußeres ist daher oft erst als Mittelpunkt und Bekrönung der weitläufigen Abtei- und Kollegienbauten voll zu würdigen. Wie diese Kirchen und Gebäudegruppen sich der Umgebung einfügen, ob sie eingebaut in die Straßen unserer alten Städte, ob sie hingelagert in weiten Flußtälern oder auf waldigen Bergrücken aufwachsen: darin offenbart sich der starke innere Zusammenhang der künstlerischen Kultur des Katholizismus mit dem deutschen Boden und dem deutschen Volkstum im 18. Jahrhundert.

10. DER PROTESTANTISMUS DES 18. JAHRHUNDERTS IN DEUTSCHLAND

Das 18. Jahrhundert ist auch eine Blütezeit des protestantischen Kirchenbaues in Deutschland gewesen. An Glanz und Fruchtbarkeit, an Fülle bedeutender Schöpfungen kann dieser sich zwar mit dem katholischen des Barock und Rokoko nicht vergleichen. Aber er hat eine innere und eigentümliche Bedeutung, die in einer Schilderung des deutschen 18. Jahrhunderts eine besondere Besprechung fordert.

Vergegenwärtigen wir uns zuerst in Kürze seine historischen und geistigen Grundlagen.

Das Bild der deutschen Geistesbildung des Barock und Rokoko wird bezeichnet durch die Scheidung in die katholischen und protestantischen Gebiete. So schweres Unheil die Religionsspaltung in dem Dreißigjährigen Kriege über unser Vaterland gebracht hat: so unermeßlich ist das Leben unseres Volkes später dadurch bereichert worden. Und wie sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der wieder befestigte Katholizismus verjüngt und gekräftigt erhob und die Kultur der ihm treugebliebenen Landschaften belebte, so gewann jetzt auch der Protestantismus neue Kräfte, die das geistige Wesen des evangelischen Deutschlands durchdrangen und befruchteten. Entscheidend tritt auch hier eine positive glaubensfreudige und tatfrohe Richtung in den Vordergrund. Mit der Vertiefung des religiösen Lebens verbindet sich die Ausprägung fester Formen. Die Predigt gewinnt einen hohen Schwung. In Leipzig, in Halle, in Berlin, in Hamburg und Königsberg entstehen geradezu Schulen trefflicher Kanzelredner. Aufs großartigste entfaltet sich die geistige Macht des evangelischen Glaubens in dem Orgelspiel. Namentlich in den Hansestädten, in Lübeck (Buxtehude), in Hamburg (Reincken) und in den thüringisch-sächsischen Gebieten, in den Stammlanden des Protestantismus, kommen hervorragende Organisten auf. Im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts erhebt sich mit Johann Sebastian Bach, der einer alten Organistenfamilie in Eisenach entsproß, die protestantische Kirchenmusik auf den Höhepunkt. Unbedingt mußte doch die sich darin offenbarende rhythmische Seelenkraft auch in dem Kirchenbau gestaltend wirken. Die äußeren und die inneren Bedingnisse liegen allerdings an-

ders und zunächst weniger günstig als auf katholischer Seite. Der Protestantismus trug gerade im Gegensatz zum Katholizismus in sich einen Kern des nach innen gerichteten Denkens, der dem sinnlichen Ausdruck und dem schönen Schein entgegen war. Verständigkeit und Sachlichkeit suchen sich neben dem Gefühl in einem Grade zu behaupten, der dem Katholizismus fremd ist. Diesen Gegensatz, der für die verschiedenartige künstlerische Gestaltung der beiden Konfessionen so bedeutsam ist, hat wiederum Ranke trefflich gekennzeichnet. „In dem Katholizismus war nicht jene Energie der ausschließenden Dogmatik, die den Protestantismus beherrschte; es gab wichtige Streitfragen, welche man (in dem Katholizismus) unausgemacht ließ: Enthusiasmus, Mystik und die tiefere, nicht bis zur Klarheit des Gedankens durchzubildende Sinnesweise, die sich aus religiösen Tendenzen von Zeit zu Zeit immer wieder erheben muß, ward von dem Katholizismus in sich aufgenommen, geregelt, in den Formen klösterlicher Asketik dienstbar gemacht, von dem Protestantismus dagegen zurückgewiesen, verdammt und ausgestoßen. Eben darum brach denn auch unter den Protestanten eine solche Gesinnung, sich selbst überlassen, in mancherlei Sekten hervor und suchte sich einseitig aber frei eigene Bahnen." Indessen muß uns gerade das dennoch von dem Protestantismus auf dem Felde des Kirchenbaues Geschaffene doppelt interessieren. Indem er das Gotteshaus aus seinen sachlichen Bedürfnissen ganz neu bilden mußte: so wurde er von vornherein mehr auf die selbständige Gestaltungskraft gewiesen. Es war ihm die klare Aufgabe gestellt, einen Raum zu schaffen, wo der Prediger von der ganzen Gemeinde gehört und gesehen wurde und wo er mit ihr das Abendmahl nahm, einen Raum, der dem Gemeindegesang und Orgelspiel eine gute Akustik bot. Auf den reichausgestatteten Chor und die Kapellen mit den Altären konnte der Protestantismus verzichten. Der lutherische Gottesdienst gestattete allerdings eine reichere Ausschmückung der Kanzel, der Orgel und des Altares; eine beliebte Lösung war die Vereinigung aller drei zu einer Gruppe. Auch ließ er die Errichtung von Grabmälern usw. zu, wie uns die Hansastädte zeigen, deren protestantisch gewordene gotische Hallenkirchen sich mit Epitaphien, Familienkapellen und Gestühlen füllen. Stellenweise gewinnt im Anfang des Jahrhunderts selbst der pathetische Prunk der Zeit Eingang in die lutherischen Gotteshäuser. Grundsätzlich ablehnend gegen jede an den Katholizismus erinnernde Ausstattung bleiben dagegen die Reformierten und die Kalvinisten. Das Gepräge nüchterner Verständigkeit ist ihrem Kirchenbau wie ihrer ganzen Denkweise gemein. Für sie, denen das Abendmahl nur eine symbolische Handlung, eine Erinnerung an das Opfer Christi, ohne dessen Gegenwart, bedeutet, ist die Kirche ausgesprochenermaßen Versamm-

lungsort der Gemeinde. Die Presbyterial- und Synodal-Verfassung der reformierten Kirche gab dieser das schärfste demokratische Gepräge. Zweifellos liegen darin Züge, die aus dem Gesamtbilde der Kultur des 18. Jahrhunderts in Deutschland, wie es bis hierher gezeichnet worden ist, herausfallen. Das reformierte Bekenntnis wurde bezeichnenderweise durch die gewerbfleißigen Hugenotten und Niederländer vertreten, und findet besonderen Anklang in den industriereichen Gegenden des Bergischen Landes, der Pfalz usw. Sinnesverwandt sind die ebenfalls so arbeitsamen und geschickten böhmischen und mährischen Brüder, die Sozinianer und Herrnhuter, denen besonders die Hohenzollern ihren Schutz gewährten, sowie die Mennoniten, die sich in Altona ansiedelten.

Für die Vertiefung des religiösen Empfindens im Protestantismus des Barock ist die bezeichnendste Erscheinung der Pietismus. Der Begründer dieser auf Beseelung des Glaubenslebens und auf Durchdringung mit den Gedanken sozialer Arbeit gerichteten Strömung war Spener, der in Frankfurt, in Halle und Berlin predigte. Sein Schüler August Hermann Franke begründete um 1700 das Hallesche Waisenhaus, die große Erziehungs-, Bibel- und Missionsanstalt, die von weitreichendem Segen für das religiöse Leben des Bürgertums in Preußen wurde. Allerdings suchte die orthodoxe Theologie die hier und anderwärts so zahlreich ans Licht dringenden Sonderbestrebungen zu unterdrücken. Ihre Gegnerschaft erfuhr auch Leibnizens Plan einer Vereinigung der evangelischen Kirchen mit der katholischen. Sie vermochte den strenggläubigen Friedrich Wilhelm I. zur Absetzung des Philosophen Wolf von seiner Professur in Halle zu bewegen.

Der Schwerpunkt des geistigen und künstlerischen Lebens im Protestantismus liegt in Mittel- und in Norddeutschland. Die von dem Süden Deutschlands abweichenden Charakterzüge wirken natürlich bei der Ausprägung der protestantischen Kirchenkunst entscheidend mit. Der engen Verbindung der süddeutschen Kirchenkunst mit Rom und Italien steht im Norden diejenige mit dem reformierten Frankreich und Holland gegenüber. Der protestantische deutsche Norden tritt damit in Fühlung mit dem großen Kulturkreis der Küsten der Ostsee und der Nordsee. Die vorwiegend bürgerliche Grundrichtung des Protestantismus verknüpft insbesondere die Handels- und Industriekreise der Städte Norddeutschlands mit den Niederlanden und mit England. Ja, es spinnen sich bereits auch durch die Auswanderungen Beziehungen mit dem angelsächsischen Nordamerika an. Die äußeren und inneren Umstände bewirkten in dem protestantischen Deutschland auch, abgesehen von der Religion, eine in vielen Beziehungen von den katholischen Landschaften abweichende Geistesentwicklung. Die Möglichkeit der Ent-

Abb. 53. Dreifaltigkeitskirche in Berlin, Ende der dreißiger Jahre des 18. Jahrh.

faltung des nationalen Denkens war an sich eine größere, da der Gottesdienst in der Landessprache gehalten wurde. In der Lutherischen Bibelübersetzung und dem evangelischen Gesangbuch besaß das evangelische Bürgerhaus zugleich einen unerschöpflichen Born der deutschen Sprache. War doch mit der Bibelübersetzung die neuhochdeutsche Sprache erst erwachsen. Zieht man in Betracht, daß die Bibel und das Gesangbuch fast durch das ganze 18. Jahrhundert hindurch die einzigen Bücher des werktätigen deutschen Bürger- und Bauernhauses waren, so leuchtet die bedeutende Rolle ein, die diesen Büchern für das spätere Emporkommen des deutschen Schrifttums zukommt. Allerdings ist es bezeichnend für den geringen Gehalt künstlerischer Bildgestaltung in dem Protestantismus des 18. Jahrhunderts, daß die Bibelillustration auf die tiefste Stufe sank. Sie zehrte an dem Schatz des 16. Jahrhunderts, soweit Holzschnitt und Kupferstich in Frage kommen. Die religiöse Ölmalerei kommt über eine leere Nachahmung der Niederländer aus den Zeiten Rembrandts kaum hinaus.

Während der Katholizismus im 18. Jahrhundert die Gefühlsseiten unseres Volkes, insbesondere in der Musik und der Raumkunst, aufs herrlichste befruchtet hat, wirkte der Protestantismus auf die Entfesselung des geistigen Lebens positiv ein. Seine Verdienste sind darin vielleicht noch größer in mittelbarer Hinsicht, negativ, indem er in höherem Grade das persönliche Denken, Empfinden und Forschen begünstigte. Daher der Aufschwung des philosophischen Geistes von Leibniz bis Kant und der des dichterischen Geistes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der in der Hauptsache auf das protestantische Nord- und Mitteldeutschland beschränkt blieb. Selbst die großen süddeutschen Dichter, Wieland, Goethe und Schiller, gingen aus protestantischen Familien hervor. Es ist da auch die protestantische Nordschweiz mit Haller und Bodmer zu nennen, während ja die katholischen Stände mit dem katholischen Schwaben zusammen eine hohe Blüte der barocken Kirchenbaukunst erlebten. Das Herzogtum Württemberg und die protestantischen Markgrafschaften Baden-Durlach, Ansbach-Bayreuth, die Landgrafschaft Hessen-Darmstadt sowie die Reichsstädte, voran Ulm, Nürnberg und Frankfurt, sind nicht zu vergessende Enklaven des evangelischen Lebens inmitten des katholischen Südens und haben auch für den protestantischen Kirchenbau eine gewisse Bedeutung.

II. DER PROTESTANTISCHE KIRCHENBAU

Die Anfänge des protestantischen Kirchenbaues Deutschlands liegen bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die evangelische Predigt- und Gemeindekirche findet ihre erste eigene Lösung in der gleichen Epoche, die dem katholischen Kirchenbau der Gegenreformation neues Leben gab. Es ist überaus bezeichnend, daß die deutschen protestantischen Kirchen dieser ersten Stufe Gedanken aufnehmen, die im deutschen Kirchenbau der Spätgotik ausgebildet waren. So sind die großen Kirchen von Wolfenbüttel und Bückeburg und die erste St. Michaelskirche in Hamburg (1649—1651) als Hallenkirchen mit Kreuzgewölben auf Rundpfeilern gebildet. Die von dem württembergischen Baumeister Schickhart errichtete einschiffige, im rechten Winkel gebaute Kirche in Freudenstadt ist sogar mit gotischen Netzgewölben überdeckt. Der einschiffige rechteckige Raum wurde in der Zeit nach dem Dreißigjährigen Kriege die gebräuchlichste Form der protestantischen Kirche. So kunstlos er ist, so bot er den Bedürfnissen der Predigt, des Gemeindegesanges und des Orgelspiels Befriedigung, wobei die Stellung der Kanzel in der Mitte der Längsachse und die Herumgruppierung der Kirchenbänke eine beliebte Lösung war. Diese Fassung schlägt auch der Ulmer Stadtbaumeister Furttenbach in einer nach dem Dreißigjährigen Kriege erschienenen Schrift als die beste, namentlich für unbemittelte und ländliche Gemeinden, vor. Die Altstädterkirche in Erlangen und die Kreuzkirche in Augsburg, vorzüglich die Katharinenkirche in Frankfurt am Main von dem Stadtbaumeister Melchior Hessler, sind einige Beispiele der Jahrzehnte nach dem Kriege. Der klare und wohlräumige Raum der Frankfurter Katharinenkirche mit flachen Kreuzgewölben und gotischen Fenstergliederungen ist ein Zeugnis der selbständig formenden Kraft des deutschen Protestantismus, die auf andere Weise gleichzeitig in den Kirchenliedern des Paul Gerhardt und der geistlichen Dichter zutage tritt. Vergegenwärtige man sich nur, daß mit der Reihe der eben aufgezählten protestantischen Kirchen gleichlaufen im katholischen Deutschland die Michaelskirche in München, der Dom in Salzburg, die Theatinerkirche in München und der Dom in Passau: Wie tritt uns in diesen nebeneinander hergehenden Erscheinungen

der tiefgehende Unterschied zwischen den beiden religiösen Hauptrichtungen Deutschlands vor Augen! Wie bedeutsam insbesondere die bodenständigen praktischen Grundlagen im protestantischen und die italienischen im katholischen Kirchenbau!

Allein die Fortentwicklung des protestantischen Kirchenbaues im Sinne des Barock erfolgte nun keineswegs aus eigener Kraft, sondern durch mächtige, von dem westlichen Protestantismus, von dem reformierten Frankreich und Holland ausgehende Anregungen. In Frankreich hatte de Brosse und in den Niederlanden hatten Hendrik de Kaiser und vollends Hendrik Dankerts in Amsterdam während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts dem evangelischen Kirchenbau eine höhere Kunstform aufgeprägt. Sie haben der um Kanzel und Altar gruppierten Gemeindeversammlung in dem Zentralbau die geeignetste Behausung gegeben. Die hauptsächlichsten der um einen Mittelpunkt geordneten Grundrisse sind das Sechs- und Achteck, der reine Kreis und, namentlich bei stattlicheren Kirchen, das griechische Kreuz, beziehungsweise ein zentraler Mittelraum mit ganz kurzen gleichlangen Armen. Diese Arme boten teilweise den Platz für Altar und Orgel, teilweise für die Treppen zu den Emporen. Die meist in Holz ausgeführten galerieartigen Emporen, die schon in den älteren protestantischen Kirchen zu Hause waren, hatten in dem hohen Zentralbau die beste Möglichkeit, sich in Geschossen übereinander zu entwickeln. Die Hauptträger der neuen Kirchenlösungen sind natürlicherweise die nach Deutschland auswandernden Protestanten aus Frankreich und den Niederlanden. Schon im Jahre 1622 wird die achteckige reformierte Kirche in Hanau von vertriebenen Niederländern erbaut. Im Jahre 1654 wird ihr eine weit größere, im Zwölfeck gebrochene Kirche von den reformierten Wallonen hinzugefügt. Beide Kirchen sind mit riesigen steilen Schieferdächern bedeckt. Als kreuzförmige Kirchen gehen zeitlich voran die 1643 begonnene reformierte neue Kirche in Emden und die 1662 erbaute in Kissenbrück in Braunschweig. Im Achteck sind die französische Kirche in Kassel vom ältesten Dury, die kleine Kirche beim Schlosse Oranienbaum in Dessau und die in Malberg bei Karlsruhe aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts. Geradezu eine Nachblüte erlebt die holländische Kirchenbauschule in Brandenburg-Preußen um 1700. Die reichere Kreuzform, teilweise mit dreieckig oder fünfeckig gebrochenen Abschlüssen, wird hier fortgebildet. In Zerbst in Anhalt, südlich von Berlin erbaut Cornelisz Ryckwaerts die Dreifaltigkeitskirche im Jahre 1683. Die wahrscheinlich von Nehring seit 1690 erbaute reformierte Burgkirche in Königsberg in Preußen, mit doppelten, fünfeckig gebrochenen Querarmen, ist eine Nachbildung der neuen Kirche im Haag. Formverwandt ist die von Nehring be-

Abb. 54. Aufriß der evangelischen Kirche in Buch, von Wiesend, um 1730

gonnene, von Grünberg weitergeführte Parochialkirche an der Klosterstraße in Berlin — noch ohne den Turm — ein griechisches Kreuz mit dreiseitigen Abschlüssen. Vereinfachungen stellen zwei von Grünberg erbaute Kirchen dar: die kreuzförmige Johanneskirche in Dessau und die neue, um 1700 erbaute Kirche auf dem Gendarmenmarkt in Berlin in Fünfecksform. Kreuzkirchen sind ferner die von dem Markgrafen Georg Wilhelm erbaute Ordenskirche in der Vorstadt St. Georgen bei Bayreuth (1705—1718), die 1708 begonnene Nikolaikirche in Schwerin von dem Ingenieur Runz und die schlesischen Gnadenkirchen in Hirschberg und Landeshut mit ringsum laufenden Holzemporen. Sie sind infolge der von Karl XII. mit Kaiser Joseph I. im Jahre 1706 getroffenen Konvention von Altranstädt errichtet worden und schließen sich der St. Katharinenkirche in Stockholm an. Der schwedische Kirchenbau steht wiederum in Fühlung mit dem holländischen; desgleichen der dänische. Von Kopenhagen verbreiten sich die Zentralkirchen, so auch die Kreuzanlagen durch das zugehörige Schleswig-Holstein nach Altona und Hamburg.

Der protestantische Kirchenbau im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts geht in künstlerischer Hinsicht selbstverständlich unmittelbar zusammen mit dem gleichzeitigen Schloßbau Norddeutschlands, da es doch überwiegend die gleichen holländischen und französischen Baumeister und Kupferwerke sind, auf denen beide beruhen. Aber es verbinden ihn wenigstens geistesverwandte Züge auch mit dem katholischen Kirchenbau Süddeutschlands in der gleichen Epoche. Das ist die durchgehende architektonische Strenge im Grundriß und im Aufbau, die, wie man sich erinnert, bereits als Merkmal der katholischen Kirchen des deutschen Frühbarock zu beobachten ist. Die protestantischen Kirchen gehen diesbezüglich freilich sehr viel weiter. Nicht nur die Grundrisse, auch der Aufbau hält sich in klaren mathematischen Formen. Langgezogene Fenster und flache Mauerstreifen bilden meist die einzige Belebung der Außenwände. Dem entspricht die einfache Behandlung des Inneren mit flacher Decke oder hölzernem Gewölbe; Altar, Kanzel und Emporen von größter Schlichtheit und alles geweißt. Es steckt in dieser Kunst ein Zug der Sachlichkeit, der sie den Baumeistern unserer Zeit zum eifrigsten Studium empfiehlt. Zumal die einfachen Putzbauten der Dorfsiedlungen Friedrichs III. und Friedrich Wilhelms I. in der Mark Brandenburg und die Backsteinbauten der Städte und Dörfer Schleswig-Holsteins. Die Kirchenbaukunst der norddeutsch-holländisch-hugenottischen Schule ist nicht weniger von klaren sinnlichen Raumvorstellungen erfüllt, als die der italienisch-süddeutschen, nur sind sie anderer Art. Eine mehr theoretische Bedeutung haben die um 1710 erschienenen Kirchenentwürfe des Mathe-

matikarchitekten Leonhard Sturm, eines Schülers des Mathematikers Goldmann an der Universität Leiden. Doch haben die Entwürfe des in Frankfurt an der Oder, in Berlin, in Mecklenburg und in Braunschweig tätigen Sturm auf die weitere Entwicklung des protestantischen Kirchenbaues geringen Einfluß gehabt. Dieser beginnt eben jetzt — also wenig später als der katholische Kirchenbau — die gewonnenen strengen Grundformen mit größerer Wärme zu durchdringen, und da ist es gerade die Kreuzkirche, gegen die sich Sturms errechnete Vorschläge wenden, die der Gegenstand reicherer Durchbildung wird.

Drei Hauptsitze des evangelischen Lebens werden jetzt Mittelpunkte des protestantischen Kirchenbaues in der Reifezeit des Barock: Berlin unter dem tiefgläubigen Friedrich Wilhelm I., Dresden und Hamburg-Altona mit Schleswig-Holstein. Ein vierter Mittelpunkt ist das Bergische Land mit Barmen und Elberfeld als den wichtigsten Städten. In Berlin bezeichnen den Übergang von den älteren Formen die Garnisonkirche und die Jerusalemerkirche von Gerlach, in Potsdam die Heiliggeistkirche von la Gayette. Den Höhepunkt stellen dar die in den dreißiger Jahren entstandenen Bauten der Garnisonkirche in Potsdam von Gerlach (Abb. 57), der im Jahre 1809 durch Brand zerstörten großen Petrikirche von Gerlach und Grael (1730), sowie der beiden kreisrunden, mit kurzen Kreuzarmen versehenen Kirchen an der Mauerstraße: die Dreifaltigkeitskirche (Abb. 53) und die Böhmische Kirche (Abb. 55). Die Potsdamer Garnisonkirche in Kreuzform und ebenso die Berliner Dreifaltigkeitskirche in Kreisform, beide mit Emporen auf Pfeilern, offenbaren die Steigerung des Raumsinnes und der plastischen Gliederung, die in den dreißiger Jahren den protestantischen Kirchenbau von der flachen und geometrischen Gestaltungsweise des Frühbarock weggeführt hat. Das bedeutendste Denkmal dafür muß die ebenfalls kreuzförmige, im Innern mit kreisartig geführten Emporen ausgestattete Petrikirche gewesen sein. Das Äußere der Berliner Kirchen erhält durch die hohen, im obersten Geschoß reichdurchbrochenen Türme eine lebhaftere Betonung. Die hochragenden Türme waren eine Liebhaberei Friedrich Wilhelms I., die ihm in Holland erweckt worden ist. Der Ausgangspunkt der eigentlich Berliner Fassung ist der wundervolle Münzturmentwurf Andreas Schlüters. An der Spitze steht der noch strenge, von Gerlach 1713—1714 erbaute Turm der Parochialkirche; es folgen der schlanke Sophienkirchturm in Berlin und der der Heiliggeistkirche in Potsdam, beide von Grael, und der 1730 erbaute, eingestürzte großartige Turm der Petrikirche, als Glanzstück endlich der schön nach oben verjüngte und durchbrochene Turm der Potsdamer Garnisonkirche. In seinem Gewölbe stehen die schmucklosen Särge Friedrich Wilhelms I.

Abb. 55. Böhmische Kirche in Berlin, um 1735

und Friedrichs des Großen — die Kirche selbst ist mit den ruhmreichen Fahnen des Gardekorps und des brandenburgischen Armeekorps ausgestattet. Aus dem obersten Turmgeschoß klingen die alten Choräle des Glockenspiels trostreich über die alte Preußenstadt und die Havellandschaft hin. Aus der Mark selbst verdient die nach Plänen Wiesends von Dietrichs erbaute, innen und außen stattliche kreuzförmige Kirche in Buch aus dem Anfang der dreißiger Jahre Beachtung (Abb. 54)[8]). Mit Friedrichs des Großen Regierung kam der monumentale protestantische Kirchenbau zum Stillstand. An der Entfaltung zum Rokokostil hat er nicht teilgenommen. Wie sehr der große

Abb. 56. Frauenkirche in Dresden, von Bähr, um 1730

König der inneren Fühlungnahme mit dem religiösen Wesen der Kirchenkunst ermangelte, beweist der Umstand, daß er Knobelsdorff beauftragte, der alten schlichten protestantischen Nikolaikirche auf dem Markt in Potsdam eine Kopie der Fassade von Sa. Maria Maggiore in Rom vorzublenden. Eine Komposition im reichsten römischen Spätbarock von Fuga, gewissermaßen eine Theaterkulisse!

In Dresden und Sachsen entfaltete sich der Kirchenbau gleichfalls im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts zu größerem Reichtum. Es ist die Bür-

gerschaft, die von der Baulust Augusts des Starken jetzt zur Errichtung stattlicher Kirchen angespornt wird — der katholisch gewordene König förderte diese dessen unbeschadet nach besten Kräften. Die Loslösung aus dem strengeren Schema des Frühbarock unternahmen bereits die zentralen kreuzförmigen Kirchen von Bähr in Schmiedeberg (1713 begonnen) und in Forchheim in Sachsen und Hohnstein bei Pirna aus den zwanziger Jahren. Die von Pöppelmann und Bähr erbaute Dreifaltigkeitskirche in Dresden-Neustadt, ein Rechteck im Grundriß, bezeugt durch die schöngeschwungenen ovalen mehrgeschossigen Emporen auf durchgehenden Pfeilern den gleichen Fortschritt wie in Berlin — übrigens wurde Pöppelmann bei den Entwürfen der Berliner Petrikirche zu Rate gezogen. Das großartigste Denkmal nicht nur des Dresdener, sondern des deutschen protestantischen Barock überhaupt, ist die im Jahre 1726 begonnene Frauenkirche, das Meisterwerk Bährs, deren Bau sich bis in den Ausgang der Barockepoche hingezogen hat (Abb. 56). Die Gedanken des protestantischen Zentralbaues, die sich seit dem 17. Jahrhundert entwickelt hatten, werden hier mit höchster Gestaltungskraft zur letzten Vollendung gebracht. Das Innere ist kreisförmig mit fünf galerieartigen Emporen zwischen mächtigen durchgehenden korinthischen Pfeilern, die zugleich die hohe Kuppel tragen helfen. Das Äußere hat vier schräggestellte Treppentürme und dazwischen pilastergeschmückte Vorlagen mit den Eingängen und einem herausgebuchteten Chor. Das etwas schachtartige Innere ist durch die Überschneidung der langen Fenster nicht günstig beleuchtet. Vor dem ovalen Chor baut sich auf geschweiftem Grundriß eine Kanzeltribüne mit dem Altar und hohem Säulenaufbau und der Orgelempore dahinter auf. Diese von oben beleuchtete, prächtig ausgestattete Gruppe inmitten der zu verglasten Betstübchen eingerichteten Logen und der Galerien darüber erinnert fast an gleichzeitige katholische Barockkirchen. Bährs Kuppelraum bleibt aber an Raumwirkung weit zurück hinter solchen Schöpfungen wie der Karlskirche oder der Peterskirche in Wien. Dennoch wird man auch dem Inneren der Frauenkirche die Bewunderung nicht versagen, wenn man sich klar macht, eine wieviel schwierigere Aufgabe die künstlerische Lösung der protestantischen Predigt- und Gemeindekirche bot. Unbestritten ist die Schönheit des Äußeren. In dieser Hinsicht ist die Frauenkirche eine der großartigsten architektonischen Schöpfungen Deutschlands. Der Körper des Gebäudes hält an den langen Rundbogenfenstern und strengen Pilastergliederungen der protestantischen Überlieferung fest. Um so freier und herrlicher erhebt sich die, auf hohem eingeschweiftem Unterbau ruhende steile Kuppel mit unvergleichlich steigendem Umriß empor. Bekrönt mit einer schlanken Laterne und umgeben von den vier

kandelaberartig geschwungenen Aufsätzen der vier Ecktürme, bietet sie ein Bild von Kraft und Zierlichkeit, von Ernst und Frohsinn. Wie der ganze Bau, so ist auch die Kuppel aus großen Elbsteinquadern aufgemauert, die fast schwarz geworden sind. Aber in dem Sonnenlicht leuchtet die Steinmasse immer noch genug, um das kühne plastische Leben zur Geltung zu bringen. Die Verbindung von Strenge und erhabener Heiterkeit dieser großartigsten Schöpfung des protestantischen Kirchenbaues offenbart einen der Bachschen Kirchenmusik im Innersten verwandten Geist. Die unermüdet durch dauernde Widerwärtigkeiten und feindselige Anfechtung zum Höchsten durchdringende Persönlichkeit des Ratszimmermeisters Bähr kann uns zugleich als ein Typus der von einem unbesiegbaren Gottvertrauen erfüllten evangelischen Männer gelten, die für das deutsche 18. Jahrhundert so bezeichnend sind. Aus dem Jugendleben Jung Stillings und Klödens und anderen Lebensbeschreibungen wird uns diese Grundstimmung im protestantischen Bürgertum Norddeutschlands verständlich. In das Rokokozeitalter führt den Dresdener Kirchenbau des Meisters Schüler Schmidt hinüber. Die T-förmige Stadtkirche in Großenhain (1748), die rechteckige Annenkirche (seit 1766) und die fast quadratische, mit flachrundem Chor schließende, 1764 begonnene Kreuzkirche in Dresden bezeugen in der weiträumigeren Anordnung der im Oval gebogenen mehrgeschossigen Emporen zwischen hohen Pfeilerarkaden den fortgeschrittenen Raumsinn dieser Epoche.

Um die Mitte des Jahrhunderts erheben sich auch einige Meister aus dem Kreise der Kirchenbaukunst der Niederelbe und Schleswig-Holsteins zu jener Vervollkommnung des einheitlichen zentralen Kirchenraumes, die zu gleicher Zeit, wenn auch in ganz anderer Weise, von den großen süddeutschen katholischen Zeitgenossen erstiegen worden war. Es ist doppelt bemerkenswert, daß auch diese Schule, die auf den schlichten Backsteinformen beruhte, jetzt in ihren Raumbildungen den Flug aus der Strenge des älteren Barock zur Freiräumigkeit unternommen hat. Drei große Kirchen, alle auf kreuzförmigem Grundriß, sind dafür die Hauptzeugnisse: die Hauptkirche in Altona, nach dem Vorbild der Kopenhagener Garnisonkirche von Cai Dose in Schleswig erbaut, die Hamburger Georgskirche in der Vorstadt St. Georg von dem Stadtzimmermeister Johann Leonhard Prey und, der Gipfelpunkt der norddeutschen protestantischen Kirchenraumkunst: die große Hamburger Michaelskirche, die von 1750—1762 durch Sonnin erbaut wurde. Die bekanntlich im Jahre 1906 durch einen Brand schwerbeschädigte Kirche ist ein Kreuz mit ganz kurzen Armen und vier freistehenden mächtigen Pfeilern in der Vierung. Der weite Mittelraum ist mit einem flachen Muldengewölbe überdeckt. Die an sich schon äußerst freie Raum-

wirkung wird aufs glücklichste durch eine einzige Empore gehoben, die von kleeblattförmigem Grundriß, durch ihre geschweifte Brüstung den großen Zug des Raumes wie durch ein breites Band betont. Die Kirche vermochte die bisher größtmögliche Zuschauermenge zu fassen, 3000 bei lockerer und 6000 bei gedrängter Besetzung. Das Äußere teilt mit den Backsteinkirchen der niederelbisch-schleswig-holsteinschen Gebiete die Beschränkung auf strenge Pilaster, die nur in ihrer reicheren Verkröpfung ihre Entstehungszeit im Rokokozeitalter verraten. Der erst 1777—1786 von Sonnin errichtete Turm mit offener Säulenlaube im obersten Geschoß wendet sich bereits dem Klassizismus zu. Die Lebensumstände des genialen Hamburger Baumeisters werfen ein Streiflicht auf die in dem norddeutschen Protestantismus wirkenden geistigen Kräfte. Als Sohn eines Predigers in der Priegnitz geboren (1709) studierte Sonnin zuerst in Halle Theologie. Er bildete sich in der Mathematik an den Schriften Wolfs und Eulers und befaßte sich auch mit der Philosophie, insbesondere mit der prästabilierten Harmonie, die damals in Halle noch Leibniz' Schüler, Wolf, lehrte. In Hamburg erlernte er dann den Mechanikerberuf und wurde erst als reifer Mann durch einen dortigen Bürger zur Beschäftigung mit der Architektur veranlaßt. Gleich sein erster Bau war die Michaelskirche, in deren Bauleitung er dem Stadtzimmermeister Prey beigeordnet wurde. Sonnins Leistungen auf dem Gebiete der Baumechanik, der Statik, der Mathematik, in allen praktischen Zweigen der Baukunst müssen hier übergangen werden. Ein Vergleich seiner Hauptschöpfung mit dem größten protestantischen Kirchenbau seines Landsmannes Schinkel auf dem Markt in Potsdam, der Nikolaikirche von 1830, ist lehrreich zur Erkenntnis der Unterschiede zwischen dem protestantischen Kirchenbau des 18. und dem des 19. Jahrhunderts. Sonnins Raum ist trotz aller klaren Verständigkeit von der Wärme des lebendigen Raumsinnes erfüllt, dahingegen Schinkels viereckiger zentraler Kuppelbau, als ein Werk mehr des abstrahierenden Verstandes unter der vorherrschenden geistigen Energie unvergleichlich ärmer an wohlräumiger Wirkung ist. Gerade in dem protestantischen Kirchenbau tritt jener eingangs charakterisierte Grundzug in der Baukunst des 18. Jahrhunderts, die anschaulich empfundene Mathematik, zutage. Die letzte monumentale Schöpfung der Barock- und Rokokoepoche ist die ebenfalls kreuzförmige Ludwigskirche in Saarbrücken, die als Krönung eines neuen Stadtviertels von Stengel unter dem Fürsten Ludwig von Nassau-Saarbrücken errichtet wurde. Ihre prächtige innere und äußere Dekoration stellt den Ausklang des Rokokostils dar.

Die Hauptströmung des protestantischen Kirchenbaues von der Mitte des 17. bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus verläuft also in der glei-

Abb. 57. Altar der Garnisonkirche in Potsdam, um 1730

chen Richtung wie die des katholischen, trotz der so starken Abweichungen im einzelnen und in dem inneren Wesen. Wir müssen uns versagen, auf die weiteren bemerkenswerten Schöpfungen einzugehen, unter denen die der süddeutschen Enklaven wohl besondere Erwähnung verdienten (z. B. die durch ihren ovalen Predigtraum ausgezeichnete Ägidienkirche in Nürnberg von Troost, 1711—1718). Auch die große Reihe der an der einfachen rechteckigen Form des Betsaales festhaltenden schlichteren Stadt- und Dorfkirchen muß sich hier mit diesem kurzen Hinweis begnügen. Sie sind vor allem von den Reformierten und Hugenotten, auch von den Herrnhutern bevorzugt worden (vgl. die 1756 erbaute Kirche der Brudergemeinde in Herrnhut). Gerade das Innere der einfachen protestantischen Kirchen mit den weißgetünchten Wänden, den schlichten Holzemporen und den hellen Fenstern atmet einen Geist der Sachlichkeit, der sie dem modernen Empfinden wohltuend macht. Es ist erstaunlich, mit welcher Sinnlosigkeit der Protestantismus diesen bis über das 18. Jahrhundert hinaus gepflegten Schatz gesunder künstlerischer Denkweise durch falsche Romantik und frömmelnde Unsicherheit im 19. Jahrhundert zerstört hat. Auch das Äußere gerade der schlichten protestantischen Kirchen zeugt von der bodenständigen, bei aller Schmucklosigkeit nicht gefühlsarmen Denkweise der protestantischen Kirchenbaumeister des 18. Jahrhunderts. Das tritt vor allem dort, wo die protestantischen Kirchen noch in der alten, gleichzeitig entstandenen Umgebung stehen, zutage. So an den schlichten gelbverputzten Kirchenbauten der kleinen Städte und Kolonistendörfer der Mark Brandenburg, wie nicht minder in den kleinen Backsteinkirchen der Elbmarschen und in Schleswig-Holstein. So auch in den Kirchen der alten Industriestädte des Bergischen Landes. Hier sind ihre grauen Putzwände, ihre schwarzgeschieferten Dächer und die gleichfalls schwarzgeschieferten bauchigen Zwiebelhauben der dicken Viereckstürme mit den Schieferhäusern lebendig verwachsen. Eine solche Gemeinde fleißiger Garnbleicher, Weber oder Schleifer in den Tälern der Wupper und Lenne oder auf den Höhen von Berg und Mark, eine solche Stadt mit dem schlichten, aus Schornsteinen und Essen herausragenden Gotteshaus ist im Bilde des deutschen Volkstums des 18. Jahrhunderts so wenig zu vergessen wie die ausgedehnten Klosteranlagen in den Donau- und Mainlandschaften.

Abb. 58. Waisenhaus in Oranienburg, um 1670

12. DIE WELTLICHE ARCHITEKTUR DES BAROCK DIE SCHLÖSSER, ABTEIEN, BÜRGERHÄUSER USW.

Die künstlerische Entwicklung der weltlichen Architektur des Barock und Rokoko geht selbstverständlich aufs engste zusammen mit der der kirchlichen Baukunst, die in den vorhergehenden Abschnitten umrissen worden ist. Indessen machen die so völlig anders gearteten praktischen Bedingnisse und stilistischen Einwirkungen eine getrennte Darstellung namentlich des historischen Verlaufs der Schloßbaukunst notwendig. Auf diesem Gebiet tritt alsbald auch im Süden Deutschlands die Vormachtstellung der italienischen Kunst zugunsten der französischen zurück.

Das Vorbild des Sonnenkönigs und seiner Schöpfung Versailles facht die deutschen Fürsten, vom Kaiser angefangen bis zum kleinsten Reichsgrafen, zur Nacheiferung an. Am Ausgang des 17. Jahrhunderts scheinen sie von einem wahren Baufieber ergriffen zu werden. Die Pläne riesiger Residenzen und Lustgärten tauchen in ihrem Geiste auf. Joseph I. beginnt mit Fischer von Erlach die Riesenentwürfe für das Lustschloß Schönbrunn auszuarbei-

ten (Abb. 29). Friedrich I. von Preußen schreitet mit Schlüter und August der Starke von Sachsen und Polen mit Pöppelmann zur Ausführung weitläuftiger Residenzen, die der Königswürde Ausdruck geben sollen. Die ausschweifende Phantasie des Jan Wilhelm von der Pfalz ergeht sich in der Vorstellung eines ungeheueren Residenzschlosses in Düsseldorf am Rhein, das über die Entwurfszeichnungen Albertis nicht hinausgekommen ist. Zu welcher Leidenschaft die fürstliche Baulust gesteigert war, darüber belehren uns die Briefe der Kurfürsten Max Emanuel und seines Bruders Joseph Clemens, die sie aus ihrer französischen Verbannung schrieben. Während ihre Lande vom Feinde besetzt und in höchster Not sind, lassen die beiden fürstlichen Brüder nicht einen Augenblick von ihren weitausgreifenden Bauplänen ab. Viele der ausgeführten Schlösser gehen bedeutend über die Mittel der Bauherrn hinaus, wie die des Max Emanuel in Nymphenburg und Schleißheim, das Karl Philipps in Mannheim, das Markgräflich Baden-Badensche in Rastatt, die herzoglich württembergischen in Ludwigsburg und Stuttgart, die markgräflichen von Ansbach, Bayreuth und Schwedt. Die kleineren Dynasten und der Landesadel blieben nicht zurück. Auch die Äbte der großen Klöster befriedigten ihren Ehrgeiz als große Bauherrn. Eine zunehmende Schuldenwirtschaft vieler fürstlichen und klösterlichen Finanzverwaltungen war die Folge der ungehemmten Bautätigkeit und die Ursache zu endlosen wirtschaftlichen Verwicklungen.

Es ist hier noch einmal auf die grundlegende Bedeutung hinzuweisen, die dem gesellschaftlichen Leben und der Etikette für die Ausbildung der Schloßarchitektur zukommt. Das Residenzschloß und die darauf zugeschnittene Umgebung mit den Anfahrtsalleen, den Vorplätzen, den Wachtgebäuden, den umgitterten Ehrenhöfen, mit den Rampen und Treppen auf der Vorderseite und den Terrassen auf der Rückseite, hat der Entfaltung des fürstlichen Glanzes und der höfischen Gesellschaft zu dienen. Diesem Zweck sind auch die vornehmsten Räume des Innern gewidmet. Das Vestibül und das große Treppenhaus leiten hinauf zu dem durch mehrere Geschosse reichenden Hauptsaal. Die links und rechts anschließenden, in einer Reihe, „in Enfilade" gelegenen Prunkgemächer — unter denen eine Galerie nicht fehlen durfte —, waren gleichfalls den festlichen Gesellschaften bestimmt. Selbst die Wohnräume des Fürsten, die Gesellschafts-, Rauch-, Spiel- und Arbeitszimmer des Fürsten und der Fürstin, sogar ihre Schlafzimmer standen unter dem Zwang der Etikette und wurden wie die Paradezimmer möglichst reich verziert. Nun blieb aber noch eine endlose Flucht von Räumen, im Erdgeschoß, in dem Obergeschoß und in den Flügeln, für Wohnungen der Kavaliere und Hofdamen und der Gäste, für die fürstliche Verwaltung, für Re-

Abb. 59. Bischofshof in Münster, L. von Corfey, 1732

gierungsbehörden, für Küche und Dienerschaft übrig. Die Kopfbauten der Flügel erhielten in den großen Schlössern eine Kapelle und ein Opernhaus. Trotz alledem ist uns Heutigen die Benützung der Riesenschlösser oft kaum verständlich. Ihre Baugeschichte lehrt uns, daß sie in großen Teilen jahrzehntelang ohne Möbel, ja ohne irgendwelche Ausstattung blieben. Man wollte um jeden Preis die größten Ausmaße des Gebäudes. Die Schöpfungen der Art sind mithin mehr Denkmäler der monumentalen Baukunst, als eigentliche Wohngebäude. Zu ihnen gesellen sich die Residenzgebäude der Äbte und Domherren, die Stadt- und Landschlösser des Adels, die Jagdschlösser und zahlreiche kleinere Gattungen von Gesellschaftsgebäuden in den Parks, wie die Favoriten und Orangerien.

Auch im Schloßbau hatten sich die Grundsätze der Renaissance, die vor allem auf Regelmäßigkeit hinausliefen, schon vor dem Dreißigjährigen Kriege in Deutschland durchgesetzt. Die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstehenden Schloßbauten setzen also teilweise genau wie die gleichzeitigen Kirchenbauten die bereits eingeschlagenen Bahnen fort. Insbesondere ist die um einen viereckigen Hof gruppierte vierflügelige Anlage mit wuchtigen Viereckstürmen, die das Schloß Friedenstein in Gotha und

zahlreiche niederrheinische und westfälische Landschlösser der Jahrzehnte nach dem Dreißigjährigen Kriege aufweisen, bereits in dem Fürstbischöflichen Schloß in Aschaffenburg und anderen Bauten des frühen 17. Jahrhunderts aufgenommen worden. Doch tritt eine Umgestaltung des Schloßbaues zu einer höheren Kunstform im Sinne des Barock unverkennbar erst unter der Einwirkung der italienischen und der holländischen Architekten ein. Seit den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts hat die holländische Baukunst, die Schule Kampens, Posts und Vinkenboons, den Schloßbau Niederdeutschlands entscheidend gefördert, sei es durch die eingewanderten Niederländer selbst, sei es durch ihre Kupferwerke. Der niederrheinische Adel, die Fürstbischöfe und Adeligen im Stift Münster, der Große Kurfürst und sein Statthalter Johann Moritz von Oranien in Cleve und Brandenburg, der Fürst von Anhalt und seine oranische Gemahlin, die Hansastädte und der Adel Schleswig-Holsteins: sie alle haben die Formen des holländischen Schloßbaues übernommen (Abb. 58). Selbst bis nach Mitteldeutschland finden sie Verbreitung, wofür das von dem Prinzen Friedrich von Homburg dortselbst erbaute Residenzschloß zeugt. Die äußerste Klarheit im Aufbau unter sparsamer Anwendung strenger Pilaster, die Verbindung der Lehren Palladios mit den knappen heimischen Backsteinformen und dem steil abgewalmten hohen Ziegeldach kennzeichnet diese für unsere Zeit so bedeutungsvolle Architekturschule. Vornehmlich findet sie in den protestantischen Ländern Eingang und zwar auch nach England, Dänemark und Schweden als ein Gegenstück des holländischen Kirchenbaues. Doch hat sie auch im Stifte Münster durch die dänische Architektenfamilie Pictorius Fuß gefaßt (Abb. 59).

Der gleichzeitige Schloßbau Süddeutschlands erhält durch die italienischen Schloß- und Festungsbaumeister den Anstoß zu höherer Kunstgestaltung. Mit den Schloßbauten der holländischen Schule haben die der italienischen Schule im Süden Deutschlands die klare und schlichte Gliederung gemein. Die Fassaden, im Süden meist weiß verputzt, sind flach gehalten, und ihre Gliederung beschränkt sich auf wenige vortretende Pilaster oder gefugte Mauerstreifen. Beliebt ist auch die Teilung der Flächen durch in den Putz geschnittene rechteckige Felder. Folgende sind einige der wichtigsten Denkmäler: der für Leopold I. erbaute Trakt der Wiener Hofburg, der hohe viereckige Mittelbau des Schlosses Nymphenburg, als Villa für die Kurfürstin Adelaide von Savoyen von Barella, die Villa Lustheim in Schleißheim für Max Emanuel von Enrico Zuccali, die ebenfalls von Zuccali 1697 begonnenen Teile der Residenz des Clemens Joseph in Bonn; die in demselben Jahre begonnene Residenz in Rastatt für Ludwig Wilhelm von Baden, die von dem aus Wien berufenen Egidio Rossi entworfen wurde, sowie nach den Plänen

des gleichen Meisters die Markgräfliche Residenz in Durlach, von der nur ein Flügel ausgeführt ist. Die Residenz in Rastatt, deren Korps de Logis 1705 vollendet war, wurde durch den böhmischen Baumeister Ludwig Rohrer fortgesetzt. Dieser Rohrer war durch die Markgräfin Susanna, die einem böhmischen fürstlichen Hause entstammte, ins Badische berufen worden. Für die Markgräfin baute er das Lustschlößchen Favorite und das einfache Schloß in Scheibenhardt, für den ihr befreundeten Speyerer Fürstbischof Damian Hugo von Schönborn die Eremitage von Waghäusel und ist beteiligt an dessen Residenzschloß in Bruchsal. Noch ein zweiter Strom der böhmischen Schloßbaukunst führt um 1700 nach dem Süden Deutschlands und zwar vertritt ihn die Familie Dientzenhofer. Der ältere der beiden Brüder, Georg Dientzenhofer, ist an dem nach den Plänen des Prager Architekten Abraham Leuthner ausgeführten Bau des Klosters Waldsassen beteiligt gewesen. Der zweite, Joh. Leonhard Dientzenhofer, erbaute als Bamberger Hofbaumeister unter Lothar Franz von Schönborn das umfangreiche Benediktiner-Kloster auf dem Michelsberg, zum großen Teile das Kloster Ebrach und vor allem, um 1695 beginnend, die große, im rechten Winkel den ehrwürdigen Domplatz begrenzende Residenz in Bamberg. Die durch Gesimse und Pilasterstellungen gegliederten Fassaden der Residenz beweisen mit voller Deutlichkeit, wie stark diese ältere deutsche Schule geradezu noch an den Renaissanceformen Palladios und seiner Nachfolger festhält. Sie berührt sich darin mit den Meistern des älteren holländisch-französischen Klassizismus, der ja gleichzeitig im Norden Deutschlands Fuß gefaßt hatte. Bemerkenswerterweise hat der von Hause aus handwerksmäßige Leonhard Dientzenhofer in eben diesen Jahren das Kupferwerk des Palladio- und Scamozzinachahmers Dieussart neu herausgegeben, eines Meisters, der über Mecklenburg nach Bayreuth kam, wo er die alte Residenz erbaute. Jedenfalls ist es ungemein wichtig festzustellen, daß im letzten Drittel des 17. Jahrhunders diesseits und jenseits des Maines eine nach Strenge und Klarheit strebende, grundsätzlich architektonisch gerichtete Schloß- und Klosterbaukunst entstanden war. Die großen Schloß- und Klostergebäude des jüngsten und bedeutendsten der drei Dientzenhofer, des auch als Kirchenbaumeisters so trefflichen Johann Dientzenhofer, das Kloster Banz und die Fürstbischöfliche Residenz in Fulda, die Seitentrakte des Schönbornschen Schlosses Pommersfelden, zeigen diese klare Form in der höchsten Reife. Einzelne Teile, so die Mittel- und Seitenpartien, werden durch flache, das erste und Obergeschoß zusammenfassende Pilaster betont, während in den glatten übrigen Flächen die Fenster übereinander durch profilierte Tafeln lebhafter verknüpft sind, eine Gewohnheit, die auch die Bamberger Privathäuser im Stile Dientzenhofers kennzeichnet.

Die monumentale Form, die den fränkischen Klosterbauten durch die Dientzenhofer gegeben wurde, ist bis tief ins 18. Jahrhundert beibehalten worden. Diese schlichten und massigen, mit kräftigen Dächern zusammengefaßten vielfenstrigen Gebäulichkeiten in Quaderbau bilden ein Gegenstück zu den Kasernen, Magazin- und sonstigen Nutzbauten etwa der Berliner Bauschule unter Friedrich Wilhelm I. Nicht genug kann der Architekt der Gegenwart die Disposition dieser Gebäudegruppen innerhalb der alten Städte, auf Höhen und in Tälern studieren. Niemals wäre die falsche Barocknachahmung unserer Vätergeneration möglich gewesen, wenn man beachtet hätte, daß neben den Prunkbauten dieses Jahrhunderts die schmucklosen Nutzbauten einen mindestens gleich großen Platz einnehmen.

Am Ausgang des 17. Jahrhunderts treten im Schloßbau, wie das auch im Kirchenbau beobachtet wurde, einige große jüngere Meister hervor, die den strengen und flachen Stil des älteren Barock mit kräftigerem Ausdruck durchdringen. Auch hier ist die unmittelbare Fühlungnahme mit dem Barock in seiner italienischen Heimat charakteristisch. Die Meister, die somit die deutsche Schloßarchitektur aus den strengen Fesseln des 17. Jahrhunderts gelöst haben, sind in erster Linie Andreas Schlüter am preußischen Hofe, Johann Bernhard Fischer von Erlach, der Baumeister Kaiser Josephs I. und Karls VI., Lukas von Hildebrand, der Baumeister des Prinzen Eugen und der Grafen Schönborn, sowie Pöppelmann, der Baumeister Augusts des Starken.

Schlüter, von Hause aus Bildhauer, gebürtig aus Hamburg, war bereits im polnischen Danzig und namentlich in Warschau durch die Künstler Johann Sobieskis mit der Kunst der italienischen Stukkatoren und Architekten in Berührung getreten. Auch in Berlin, wohin er dem Rufe Friedrichs III. folgte, fand er bereits eine italienische Künstlerkolonie vor. Der Kurfürst hatte bald nach seiner Thronbesteigung um 1690 den großen inneren Hof des alten Berliner Schlosses durch Italiener mit einem großartigen Säulenbau bekleiden lassen. Als mit der wachsenden Aussicht auf die Königswürde in dem Fürsten der Gedanke eines neuen gewaltigen Residenzschlosses heranreifte, fand er in Schlüter den geeigneten Mann zur Verwirklichung. Die beiden Fassaden des von Schlüter seit 1699 im Anschluß an den Renaissancebau errichteten Palastes sind in ihren Rücklagen Nachbildungen des fünfzig Jahre älteren Palazzo Madama in Rom. Ganz im Gegensatz zu all den genannten voraufgehenden und gleichzeitigen flachen und strengen Fassaden der italienisch-deutschen Meister greift Schlüter als erster auf den mächtigen römischen Barock, wenn auch einer etwas älteren Epoche zurück. Allein er verstärkt den plastischen Ausdruck zunächst in dem obersten Mezzaningeschoß, wo Adler mit ausgebreiteten Schwingen und Fruchtkränze zwischen

Abb. 60. Hof des Berliner Schlosses, von A. Schlüter, 1700

den Fenstern gegen das reiche Kranzgesimse drängen. Die stark schattenden Fensterverdachungen sind dem römischen Vorbild ähnlich. Dagegen entsteht ein völlig abweichendes Gepräge durch die in der Mitte der Fassade eingesetzten dreiachsigen Vorsprünge. Der nach dem Lustgarten zu hat in der Mitte einen von zwei Atlanten getragenen Balkon (Abb. 61), der nach dem Schloßplatz hat vier gewaltige freistehende korinthische Säulen über dem kräftig gefugten Erdgeschoß (Abb. 16). Diese Betonung der Mittelachse, die dem römischen Palastbau fremd war, spricht für die Bekanntschaft Schlüters mit dem französischen Barock, wie denn auch manche Einzelheiten auf Kenntnis der kurz vorher vollendeten Bauten des Louvre deuten. Die souveräne Gestaltungskraft Schlüters enthüllt sich am großartigsten in dem Hofe. Vor die kräftigen Vorsprünge der drei Flügel, hinter denen die Treppenhäuser liegen, hat Schlüter die mächtigen korinthischen Säulen gesetzt, die von Italienern für den eben genannten Arkadenhof gearbeitet waren (Abb. 60). Die vierte Seite des rechteckigen Hofes nach Westen wollte Schlüter durch eine Kolonnade abschließen. Das Haupttreppenhaus liegt hinter dem mit sechs Säulen besetzten östlichen Vorsprung. Es führt in zwei Armen, die im rechten Winkel um zwei Pfeiler geordnet sind, zu dem Schweizersaal empor — wo die Trabanten gewöhnlich den König mit klingendem Spiel empfingen — und von dem aus nach beiden Seiten, die Enfilade der Zimmer rechteckig umbiegend, links zum Rittersaal am Lustgarten und rechts zum Elisabethsaal am Schloßplatz führt. Durch das große Portal am Schloßplatz hielt der neugekrönte König im Jahre 1701 seinen Einzug. Vor Schlüters Schöpfung muß man sich immer und immer vergegenwärtigen, daß sie nur die H ä l f t e des heutigen Schlosses umfaßte, daß seine Fassade nur einen Mittelvorsprung und jederseits davon nur sechs beziehungsweise sieben Fensterachsen umfaßte. Sie stellte also einen verhältnismäßig kurzen und hohen Bau dar, ganz im Sinne der römischen Paläste. Leider ist durch die seit dem Jahre 1707 durch Eosander von Goethe vorgenommene Verdoppelung des Gebäudes nach Westen die Schlütersche Komposition ihrer gedrängten Kraft erheblich beraubt worden. Eosander, ein Schwede und also ein Landsmann Tessins, der gleichzeitig das riesige Stockholmer Schloß in ähnlichen römischen Barockformen erbaute, schloß den so entstehenden äußeren Hof im Westen durch einen Querbau ab. In der Mitte dieses Westbaues errichtete er ein mächtiges Portal nach dem Vorbild eines römischen Triumphbogens, auf das erst im 19. Jahrhundert von Stüler die achtseitige Kuppel aufgesetzt wurde. Die leere Pracht dieses von posaunenblasenden Genien belebten Triumphbogens unterscheidet sich von dem echten Pathos des Schlüterschen Hofes. Eosander war der bevorzugte

Abb. 61. Lustgartenfassade des Berliner Schlosses, von A. Schlüter, 1700

Festdekorateur des Königspaares. Die lange Galerie, die er seit dem Jahre 1707 als Fortsetzung der Schlüterschen Paradekammern einrichtete, ist das Glanzstück der jetzt in den deutschen Schlössern nach dem Muster von Versailles und dem Louvre Mode werdenden Galerien, die den festlichen Empfängen dienten. Die Komposition der überreichen Stuckfiguren und Gemälde an der Decke bleibt aber auch hier weit zurück hinter der zusammenfassenden plastischen Gestaltungskraft, mit der Schlüter im Elisabethsaal und vornehmlich im Rittersaal die Figurenmassen dem Raume einzuordnen versteht. Nach Schlüters Projekt sollte das Schloß ein Gegenstück erhalten in dem gleich gebildeten Marstallgebäude — die Lange Brücke mit dem Kurfürstendenkmal hätte auf die Mittelachse hingeführt. Den hinteren Abschluß des so entstehenden tiefen Schloßhofes sollte der zentrale Kuppelbau des Domes, ähnlich dem St. Peter in Rom, bilden. Die Zeitgenossen priesen Schlüters Schloßbau als das bedeutendste Architekturwerk in Deutschland. Sie mußten darin die Offenbarung eines über alle bisherigen Versuche hinausgehenden monumentalen Könnens erblicken. Allein die ältere strenge Schule, die, wie wir sahen, im letzten Drittel des Jahrhunderts in Deutschland Fuß gefaßt hatte, tadelte den Bau als den Regeln der Architektur zuwider. Die kühne Behandlung der Säulenordnungen und Gesimse konnte natürlich den Beifall der Akademiker nicht finden. So hat der um die Theorie des protestantischen Kirchenbaues verdiente Mathematikarchitekt Sturm den Schlüterbau stark bemängelt. Eosander, Schlüters Mitbewerber, hat ebenfalls, wenn auch indirekt, daran getadelt. Es war gewiß ein tragisches Verhängnis für Schlüter, daß gerade diese beiden Männer nebst dem ebenfalls schulgerechten Grünberg über ihn zu Richtern gesetzt wurden, als der eben aufgeführte Münzturm an der Nordwestecke des Schlosses sich zu senken begann. Der Turm, dessen Entwurf von Schlüter erhalten ist, mußte schleunigst abgetragen werden. Die Schuld Schlüters an der mangelhaften Bauführung war nicht abzustreiten. Der wohlgesinnte König mußte den Künstler seiner Stellung als Oberschloßbaudirektor entkleiden. Schlüter war eben kein gelernter Architekt von Hause aus, und es liegt nahe anzunehmen, daß er, der so genial gestaltende Künstler, die Forderungen der Statik nicht mit dem gebührenden Ernst beachtet hat. In Berlin blieb er noch sechs Jahre als Bildhauer am Schloß mittätig. Von seinen übrigen Bauten verdienen die abgerissene alte Post und das noch erhaltene Kamekesche Landhaus in der Dorotheenstraße, jetzt Loge Royal York, Erwähnung. Im Jahre 1713, wo mit der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms I. das Berliner Kunstleben einfachere Bahnen einschlug, wurde Schlüter von Peter dem Großen nach Petersburg gezogen, wo er bald darauf in ärmlichen Verhältnissen starb. Damals gin-

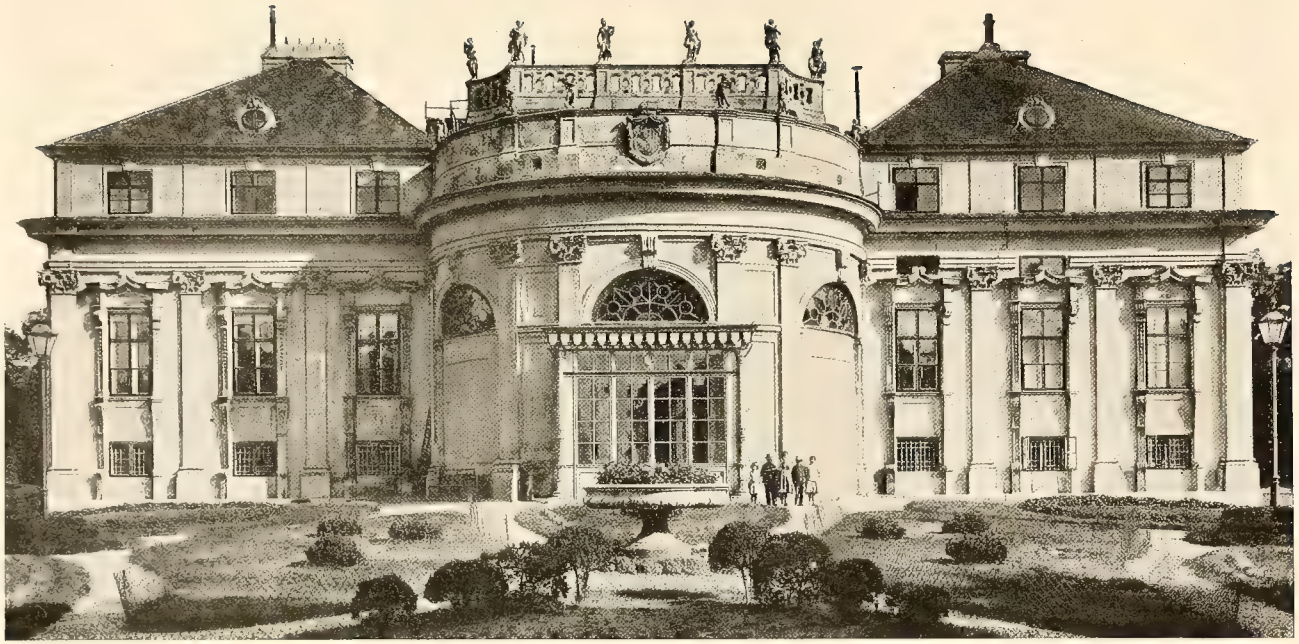


Abb. 62. Palais Schönburg, von Bernhard Fischer von Erlach. Wien, um 1720

gen Eosander und Longuelune an den Hof Augusts des Starken nach Dresden. — Auch Schlüters österreichischer Zeitgenosse, der ihm an Genialität gleichkommende Bernhard Fischer von Erlach, war von Hause aus Bildhauer. Auch er hatte, was schon anläßlich seiner großartigen Salzburger und Wiener Kirchenbauten bemerkt wurde, in Rom studiert. Von dort kam er um 1685 nach Wien, gerade im rechten Augenblick, als nach der siegreich überwundenen Türkenbelagerung eine beispiellose Baulust die Kaiserstadt umzugestalten begann. Fischer und Hildebrand kommen mit der glorreichsten Epoche Österreichs empor. Diese wird eingeleitet durch die ruhmwürdige Schlacht vor den Toren Wiens, die ein für allemal der Türkennot ein Ende machte. Hier war es auch, wo der größte Krieger und Staatsmann Österreichs, Prinz Eugen, unter den Augen Johann Sobieskis als junger Dragoneroffizier die ersten Lorbeeren pflückte. Fischer arbeitete 1687 unter Leitung Burnacinis an der steinernen Ausführung der Dreifaltigkeitssäule am Graben. Mit den beiden Triumphbogen für den Einzug Josephs I. als römischen Königs 1690 errang er den ersten großen Erfolg über die Italiener. Er unterrichtete Joseph I. in der Architektur und hat den für das Große empfänglichen und Großes wollenden Fürsten mit den weitgreifenden Gedanken der neuen Baukunst erfüllt. Um das Jahr 1695 schritten die beiden zu der Riesenanlage des Schlosses Schönbrunn, das in seinen Grundzügen um 1700 entstand, aber erst unter Maria Theresia vollendet wurde. Der langgestreckte Bau mit seinem weiten Ehrenhof steht unleugbar unter dem Eindruck von Versailles. Bei den übrigen Palästen, die Fischer jetzt für den österreichischen Hochadel in der Stadt und am Rande derselben auf dem Gebiete der planierten Festungswerke und Vorstädte errichtete, entfaltet sich der ihm so ganz eigentümliche Raum- und Formensinn. Gleich seinen Kirchenbauten tragen diese Adelspaläste ein Gepräge von wuchtiger Größe und Klarheit, das unsere so leidigen Fragen nach der Herkunft des Stils, nach den Einflüssen verstummen läßt. Es läßt sich nur sagen, daß der kräftige plastische Ausdruck, die starken Fensterverdachungen und reichen Konsolengesimse, die Herkunft aus dem italienischen Spätbarock zur Schau tragen. Sie ist auch in der Gliederung der Fassaden der hohen, an den engen Straßen gelegenen Stadtpaläste zu spüren, z. B. an dem 1696 für den Prinzen Eugen begonnenen Winterpalais, an dem um 1720 entstehenden Palais Trautson. Die viereckigen Treppenhäuser mit flachansteigenden, rechteckig umbiegenden Stiegen stellen eine Fortentwicklung aus den in Oberitalien, namentlich in den Palästen Genuas, üblichen Treppenhäusern dar. Das zeigt sich noch deutlicher in den Treppenhäusern Lukas von Hildebrands, so in dem des oberen Belvedere. Die muskulösen Giganten,

Abb. 63. Belvedere in Wien, von L. von Hildebrand, um 1720

Abb. 64. Schloß Mirabell in Salzburg, Treppenhaus. L. von Hildebrand, um 1720

die in diesem Bau und im Winterpalais des Prinzen Eugen die schwere Last der Gebälke stützen, deuten im Vergleich mit den unter dem Druck seufzenden Titanen in Schlüters Berliner Haupttreppenhaus darauf, daß die drückende Schwere, die dem älteren Barock eigen war, sich zu erleichtern beginnt. Dort, wo Fischer von dem Bauplatz unbeschränkt war, in den Adelspalais vor der Stadt (Abb. 62), bevorzugt er die niedrige, langgestreckte, durch einen runden herausgewölbten Mittelbau betonte Schloßanlage mit flachen Terrassen und Vorplätzen, wofür das 1697 dem Fürsten Mannsfeld erbaute jetzige Schwarzenberg-Palais am Rennweg das berühmte Hauptbeispiel ist. In dieser Anlage verkörpern sich im Grundriß wiederum Gedanken der französischen Lehre. Allein so wenig wie anläßlich der Kirchenbauten Fischers ist in diesen und den verwandten Palastschöpfungen die überwiegende Schulung am italienischen Barock zu verkennen. Es war übrigens damals die italienische Baukunst selbst bereits mit den Gedanken der französischen Regelmäßigkeit und Symmetrie durchsetzt. Neben der Hauptströmung des italienischen Barock, die von Boromini zu Guernieri und endlich zu Chiaveris Dresdener Hofkirche fortging, hatte sich in Rom und namentlich in Oberitalien eine strengere Richtung wachsende Geltung verschafft. Aus ihr sind z. B. auch die beiden um 1700 von dem Italiener Domenico Martinelli für den Fürsten Liechtenstein erbauten Wiener Paläste, der Stadtpalast und der Gartenpalast in der Roßau, hervorgegangen. Wie viel lebendiger ist aber doch die Bewegung der Flächen im ganzen und der plastischen Glieder im einzelnen an Fischers Palästen. An das Ende seines Lebens fällt der Ausbau der Wiener Hofburg, die Karl VI. aus der Anhäufung winkliger Bauteile vom Mittelalter und der Renaissance in eine moderne, um weite regelmäßige Höfe geordnete Anlage umzugestalten unternahm. Doch ist nur der um 1720 entstandene Reichskanzleitrakt der Hofburg ganz nach Fischers Plänen durchgeführt. Die kräftige Sprache des Meisters reden noch die großen Pilaster, die Doppelkonsolen der Gesimse und hermengetragenen Balkone. Das späteste Werk des Künstlers ist die ein Jahr vor seinem Tode 1722 begonnene Hofbibliothek neben der Hofburg, nach dem Josephplatze hufeisenförmig geöffnet. Sie ist von Fischers Sohn, Joseph Emanuel Fischer, vollendet worden. Die Fassade mit flachen Pilastern und strengem Fugenschnitt verrät nur in dem herausspringenden, mit Viergespann bekrönten Mittelbau die plastisch gestaltende Hand des alten Meisters, ist aber im übrigen schon streng akademisch. In dem großen Büchersaal des ersten Stockwerks, der sich in der Mitte zu einem von korinthischen Säulen getragenen ovalen Kuppelraum erweitert, erhebt sich die Raumkunst des alten Fischers noch einmal zu der in der Karlskirche erreichten Vollendung. Ihren

Abschluß erhalten die Erweiterungsbauten der Hofburg in dem von dem jüngeren Fischer erbauten Flügel der Winterreitschule, der erst in den dreißiger Jahren ausgeführt wurde.

Lukas von Hildebrand, der im Stil etwas jüngere Zeitgenosse Fischers, hat in verwandter Weise die bewegten plastischen Formen des späteren italienischen Barock mit den von Frankreich ausgegangenen Grundrißgedanken zu einer höchst selbständigen Architektur verschmolzen. Er ist einer deutschen Familie in Genua entsprossen und hat längere Zeit als Ingenieur-Offizier in der Armee des Prinzen Eugen in Italien geweilt. Er geht von dem Stil der spätbarocken Palastarchitektur Oberitaliens aus. Seine Fassaden sind reicher und zierlicher gegliedert als die des Fischer: die eleganten Stadthäuser (Palais Kinsky, 1709—1713) und Gartenpalais (Harrach und Schönborn) und das Hauptwerk, der Sommerpalast des Prinzen Eugen, das Belvedere. Das stattliche obere Belvedere, das er dem sieggekrönten und zu großen Reichtümern gelangten Feldherrn in den Jahren 1721—1723 errichtete, bedeutet sowohl in der ganzen Gliederung mit höherem Mittelbau und vier Eckpavillons an den Seiten wie in dem reichen plastischen Schmuck eine Loslösung aus dem schweren älteren Barock (Abb. 63). Der in der Breite des Gebäudes die sanft absteigende Fläche bis zum unteren Belvedere einnehmende Garten bezeichnet in seiner Anlage mit strengen Hecken, Fontänen und Rampen zugleich die Meisterschöpfung der Wiener Gartenkunst des Barock, die sich seit der kaiserlichen Favorite in so zahlreichen Schlössern am Rande der Stadt entwickelt hatte.

Mit Schlüter, Fischer von Erlach und Hildebrand ist Daniel Pöppelmann in Dresden als der vierte Hauptvertreter des plastisch gestaltenden reifen Barock aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts zu nennen. Die großen Pläne für das Residenzschloß Augusts des Starken am Elbufer in Dresden und für das Königliche Schloß und die Lustgärten in Warschau sind allerdings nur Projekte geblieben. In dem Zwinger aber hat Pöppelmann dasjenige Werk hinterlassen, das den Grundzug dieser Barockströmung am vollkommensten offenbart (vgl. Abb. 18). Allerdings hier in diesem steingewordenen Festtheater, in dieser für den Glanz des Sonnenlichtes und für den Schmuck des dunklen Grüns berechneten Orangerie, konnte sich der plastisch formende Zug dieser Richtung, ledig der strengen Fesseln, ungehemmt ergehen. In Permoser, dem Fortsetzer Berninis, fand Pöppelmann den gleichgestimmten Bildner für die Ausführung seiner Ideen. Dagegen ist das zweite erhaltene Werk Pöppelmanns, das japanische Palais, gemäßigt in der Haltung, und erhielt durch Longuelune eine im Sinne des französischen klassischen Barock durchgebildete endgültige Gestalt.

Abb. 65. Schloß Pommersfelden, von M. von Welsch (?), um 1720

Hier ist eine unentbehrliche Bemerkung einzuschalten. In dem Schaffen der vier eben genannten großen Meister macht sich bei all dem Streben nach plastischer Belebung dennoch zunehmend das klärende strenge Bildungsprinzip der französischen Schule geltend. Zur gleichen Zeit mit ihnen hatte in der Gliederung der Grundrisse und Aufrisse der klassische Regelgeist der Pariser Architekten in Deutschland allenthalben Boden gewonnen. Dieses Nebeneinander, dieser Widerstreit, diese Verschmelzung und Durchdringung der plastisch und malerisch empfindenden von Italien ausgehenden Barockrichtung, die in den österreichisch-böhmischen Werken am stärksten ausgebildet ist, mit der von Westen kommenden, grundsätzlich architektonisch und mathematisch denkenden klassischen Barockströmung sind für die deutsche Baugeschichte, vorzüglich für den Schloßbau, von der größten Bedeutung. Wir müssen daher dieser Erscheinung noch einen Augenblick der Aufmerksamkeit schenken.

Auf die ersten Vertreter des französischen Bauwesens, auf jene Hugenottenbaumeister wie Dury und la Chiese, folgten um 1700 Schüler des älteren Blondel, unter denen de Bodt, als der Erbauer des Berliner Zeughauses, besondere Beachtung verdient. Der so manche Anklänge an die Pariser Bauten des früheren Louis Quatorze aufweisende Bau des Zeughauses entstand bemerkenswerterweise gleichzeitig mit dem nahen Schloß von Schlüter. Also hier der französische Barockklassizismus mit seiner strengen Pilasterordnung, mit dem gefugten Erdgeschoß und der flachrunden Portalnische, die ähnlich am Louvre, und dort der Palazzo nach römischem Muster! Der berühmte Kampf der Ideen zwischen Perrault, dem Architekten des Louvre, und Bernini scheint von Paris an die Ufer der Spree verpflanzt zu sein. Allein in dem Falle des Zeughauses machen sie ihren Frieden miteinander, denn Schlüter und seine Schule haben die Fassade, die Dachbalustrade und den inneren Hof reich mit plastischen Trophäen belebt und damit dem Werke doch eine Wärme gegeben, die dem Blondelschen Klassizismus fremd ist. Die Einwirkung von Paris und Versailles zeigt sich am Anfang des 18. Jahrhunderts in der Verlängerung so mancher ursprünglich palazzoartiger kurzer Villenbauten durch langgestreckte niedrige Flügel. Eosander baut in dieser Weise das Lustschloß der Sophie Charlotte, Charlottenburg, aus, Zuccali und Effner, die beide in Paris studiert hatten, Schleißheim und Nymphenburg für Max Emanuel. Es entstehen eine Anzahl Schloßbauten nach französischen Plänen und selbst von Franzosen ausgeführt, die sich nicht nur in den Grundrissen, sondern auch im Aufbau in den Grenzen des strengsten französischen klassischen Barock halten. Man bedenke, daß, während Fischer und Hildebrand in Wien, Schlüter in Berlin und Pöppelmann in Dresden

Abb. 66. Schloß Pommersfelden, Mittelsaal, um 1720—30

Abb. 67. Schloß Pommersfelden, Treppenhaus, um 1720

wirken: Longuelune, der Schüler le Pautres, in Dresden und Umgebung baut, daß de Cotte, der oberste Baumeister des Königs von Frankreich, für Joseph Clemens die Pläne zum Fortbau der Bonner Residenz (1715) und zum Poppelsdorfer Schlosse entwirft. Man denke ferner an die Tätigkeit Hauberats am Schloß in Mannheim und an sein Palais Thurn und Taxis in Frankfurt (neben der Hauptpost), und an das 1710 von Remy de la Fosse erbaute abgebrochene Landhaus in Hannover und das von ihm 1715 begonnene Darmstädter Schloß. Die Mehrzahl der deutschen Baumeister folgte den hier verkündeten Ideen strengster Symmetrie und Ordnung in den jetzt allenthalben entstehenden fürstlichen und adeligen Stadt- und Landschlössern, sowie in den umfangreichen Kloster- und Kollegienbauten. Die Kupferwerke des älteren Blondel, Davilers und Courdemoys taten das ihrige zur schnellen Verbreitung der neuen Formen. Der Sachverhalt ist also der, daß die deutsche weltliche Architektur des früheren 18. Jahrhunderts auf den Grundlagen weiterbaut, die bereits im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts gelegt worden sind; nur wird die gleichförmige Sachlichkeit der älteren Zeit durch die neuen französischen Lehren im Sinne der stärkeren Konzentration des Grundrisses und Aufbaues um eine Mittelachse belebt. Hierher gehören die münsterschen Adelshöfe, Landschlösser und Klöster des Gottfried Laurenz Pictorius (Bevervörder Hof in Münster, Schloß Nordkirchen und Jesuitenkolleg in Büren) und die des Lambert von Corfey (Abb. 59), in denen die Überlieferung des Backsteinbaues der älteren holländischen Schule fortgeführt wird. Weitere Beispiele sind das Fürstlich Waldecksche Residenzschloß in Arolsen, das im Jahre 1710 von Rothweil begonnen wurde, zahlreiche Schlösser am Rhein, in Nassau und Thüringen (Baulichkeiten in Gotha und Altenburg). Ja auch in den späteren Werken des Johann Dientzenhofer ist die Hufeisenform des Grundrisses und das herausgehobene Corps de Logis von der westlichen Richtung übernommen, so im Fürstlich Löwensteinschen Schlosse Klein-Heubach — zu dessen Oberleiter allerdings de la Fosse aus Darmstadt ernannt wurde —, in der Residenz in Fulda und im Schlosse Pommersfelden. In der Mehrzahl der Fälle nähert sich auch die Formensprache all dieser Bauten vom ersten Jahrhundertdrittel der schmucklosen klaren französischen Richtung, für die im einzelnen der flache Korbbogen der Fenster und Türen bezeichnend ist. Namentlich dort, wo die Baugelder beschränkt waren, legte man sich äußerste Zurückhaltung auf. Erst in den mit reicheren Mitteln aufgeführten Prunkbauten, wo der freiwaltende Kunstgeist sich ergehen konnte, drängt sich der deutsche Geschmack stärker in den Vordergrund. Das zeigen die Werke des Mainzer Hofbaumeisters Maximilian von Welsch. Seine Hauptschöpfung, die seit 1706 für den Kur-

fürsten Lothar Franz von Schönborn geschaffene Favorite in Mainz, ist allerdings zerstört. Der kräftige plastische Zug des Welsch spricht sich trotz der übernommenen französischen Formen in den stark vorspringenden wuchtigen Pilastern aus, die er an den fünf Pavillonbauten der Mainzer Favorite, an der Orangerie in Fulda wie an dem Zeughaus und dem Deutschordenshaus in Mainz anwendet. Daraufhin vergleiche man nur die gedrängte Fülle der Fuldaer Orangeriefassade mit der kurz vorher entstandenen, ganz flachen der Orangerie von de la Fosse in Darmstadt und von Dury in Kassel. Wahrscheinlich ist dem Welsch auch die Vollendung des 1711 von Johann Dientzenhofer begonnenen Schlosses Weißenstein bei Pommersfelden zuzuschreiben (Abb. 65). Der vorwärts und rückwärts vorspringende, an den Ecken abgerundete, dreifenstrige Mittelbau weist die wuchtigen korinthischen Pilaster und Halbsäulen des Welsch auf. Mit seiner kräftigen Plastik, dem stark verkröpften Giebel und dem hohen, mit großen Erkern besetzten Mansarddach springt der Baukörper kräftig aus der langgestreckten Front heraus und bewirkt die dem französischen Stil fremde lebhafte Gruppierung. In manchem erinnert er auch an die späteren Werke Hildebrands, wie das Stift Göttweig, und es ist sehr möglich, daß der Bauherr, Fürstbischof Lothar Franz von Schönborn, den Wiener Baumeister der Familie mit hinzugezogen hat. Dies scheint bei der inneren Einrichtung des Mittelbaues zweifellos zu sein. Die ganze vordere Hälfte wird von dem breit rechteckigen ovalgerundeten, von Galerien auf schlanken Säulen umzogenen Treppenhaus eingenommen. Die hintere Hälfte ist im Erdgeschoß einem Gartensaal und in dem oberen dem durch zwei Stockwerke reichenden Festsaal eingeräumt (Abb. 66). In denselben Jahren, um 1716, erhält ein zweiter langgestreckter Bau der Dientzenhofer, das Kloster Ebrach, einen ähnlichen kräftigen, durch Säulen belebten Mittelbau mit ähnlichem Treppenhaus im Innern und zwar durch den jungen Balthasar Neumann.

Mit Balthasar Neumann tritt der fränkische Barock ebenbürtig neben den der bisher genannten Residenzen. In seinem Hauptwerk, dem für den Fürstbischof Johann Philipp von Schönborn 1719 begonnenen Residenzschloß in Würzburg, verschmelzen sich die barocken bewegten Formen der österreichisch-süddeutschen Richtung mit den Gedanken der Pariser Schule zu einer Schöpfung von höchstem künstlerischem Range. Neumann hatte auf Anordnung des Bauherrn die Pläne in Paris eingehend mit de Cotte und Boffrand durcharbeiten müssen. Offenbar ist die klärende Einwirkung dieser Franzosen dem Baue zugute gekommen. Im Gegensatz etwa zu dem gleichzeitigen Wiener Belvedere von dem älteren Hildebrand ist die Komposition des plastischen Schmuckes und der Gliederung in den Würzburger Fassaden auf

Abb. 68. Residenzschloß in Würzburg, Mitteltrakt der Gartenseite, von Balthasar Neumann, um 1720—30

starke Akzente gesammelt (Abb. 68; vgl. auch Abb. 23). Die Hauptgeschosse sind durch die strenge Fugenzeichnung und die Pilaster, im Erdgeschoß ferner durch dorische Säulenvorlagen einer strengen Ordnung unterworfen. Nun ist aber doppelt wunderbar das Heraufwogen der vorspringenden Verzierungen über den Fenstern des Obergeschosses und in der statuen- und trophäengeschmückten Attika, sowie ihre Zusammendrängung in den geschweiften Mittelgiebeln zu rauschenden Akkorden. Der schwellende Reichtum der Plastik, der von den Dientzenhoferschen und selbst den stets etwas schweren Fassaden des Welsch absticht, deutet auf die Fühlungnahme Neumanns mit Hildebrand. Tatsächlich beweisen einige Zeichnungen und Schriftstücke die Hinzuziehung auch des großen Wiener Barockmeisters im Jahre 1730. Im Innern geht Neumann kühn über alles bisher in der Schaffung von Weiträumigkeit in Wien Geleistete hinaus. Das ungeheure zweiarmige Treppenhaus des ersten Planes wurde freilich durch de Cottes Eingriff auf den linken Arm beschränkt. Dieser großartige Raum sowie die beiden Festsäle in der Mittelachse erhielten ihre Ausstattung erst in der Mitte des Jahrhunderts und sollen deshalb mit dem Rokokostil zusammen gewürdigt werden.

Noch einige andere Meister haben in den zwanziger und dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts die Verschmelzung der französischen Grundsätze in Anordnung und Aufbau mit dem deutschen Geschmack für lebhafter geschmückte Flächen vorgenommen. Unter ihnen bestehen natürlich Unterschiede. So hat Joseph Effner, trotz seines langen Aufenthaltes in Paris, seinen Münchner Adelspalästen — der bedeutendste ist das Preysingsche Palais neben der Feldherrnhalle (Abb. 69) — die Flächen mit plastischen Verzierungen übersponnen, die wohl den Landsmann der Asam, aber nicht den französisch geschulten Architekten erkennen lassen. Die hohen vierstöckigen Münchner Adelspaläste, die an den engen Gassen der mittelalterlichen Stadt aufwachsen, stehen in ihrer ganzen Anlage mehr den Wiener Stadtpalästen nahe. Eine breite Lagerung um einen weiten abgeschlossenen Ehrenhof, die in Münster, in Aachen und Krefeld und in Berlin die Paläste zeigen, war hier nicht möglich. In Berlin entstanden unter Friedrich Wilhelm I. eine Reihe Paläste an der Wilhelmstraße von Wiesend, Gerlach, der auch das Berliner Kammergericht und die Stadtschule in Potsdam erbaute, und von Kemmeter, dem Erbauer des rechten Rheinsberger Schloßflügels für den jungen Friedrich, und dem Lehrer Knobelsdorffs. Das Schloß in Schwedt an der Oder von Richter nähert sich dem Stile dieser Bauten. Aus Süddeutschland verdienen als wichtigste Zeugnisse dieses spätesten Barock unter französischer Einwirkung genannt zu werden die von Frisoni erbauten Flügel, Kavalier- und Verbindungsbauten im Ludwigsburger Schlosse und ebendort das den

Abb. 69. Preysing-Palais in München, von Effner, um 1730

riesigen Rechteckshof abschließende, nach Frisonis Plänen von Paolo Retti errichtete, vordere Corps de Logis, und endlich der Hauptbau des Schlosses in Ansbach[9]). Die Merkmale all dieser um 1730 entstandenen Gebäude sind die zusammenfassenden Pilaster und die plastische Belebung der Fensterverdachungen, der Giebel und der Attiken, womit in erster Linie die dreiachsigen Mittelvorsprünge betont werden. Wir sind damit in die Zeit getreten, wo der Barock, wenn wir nach dem Kirchenbau urteilen, in den Rokokostil übergeht. Allein diese Wandlung ist an dem weltlichen Außenbau nur in sehr beschränktem Maße wahrzunehmen. Dagegen schreitet die Innenausstattung, die ebenfalls die stärksten Einwirkungen von der französischen Regence erfahren hat, im Verlauf der dreißiger Jahre deutlich zu einem anderen Stile, eben dem Rokoko über.

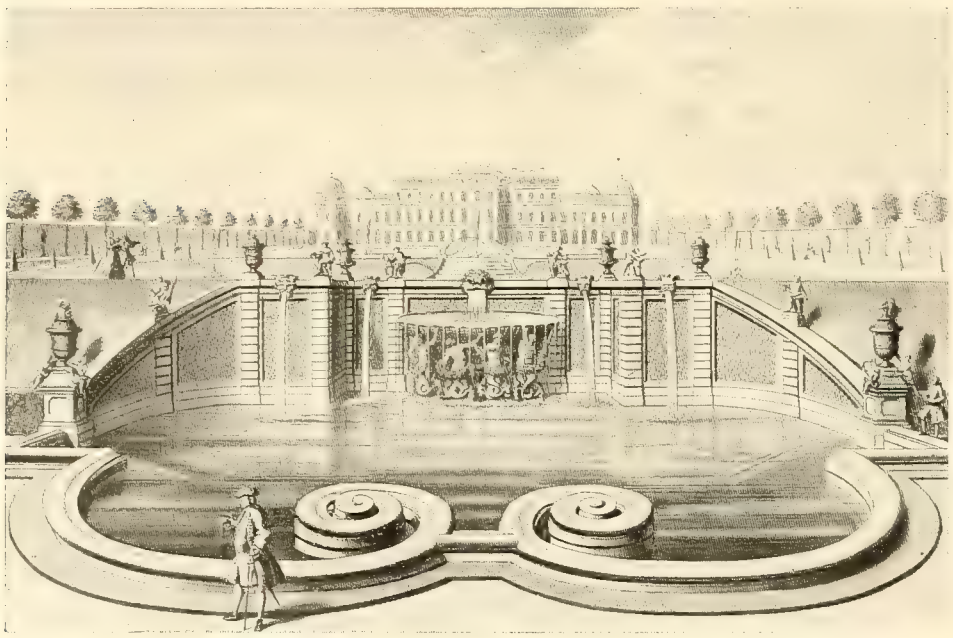
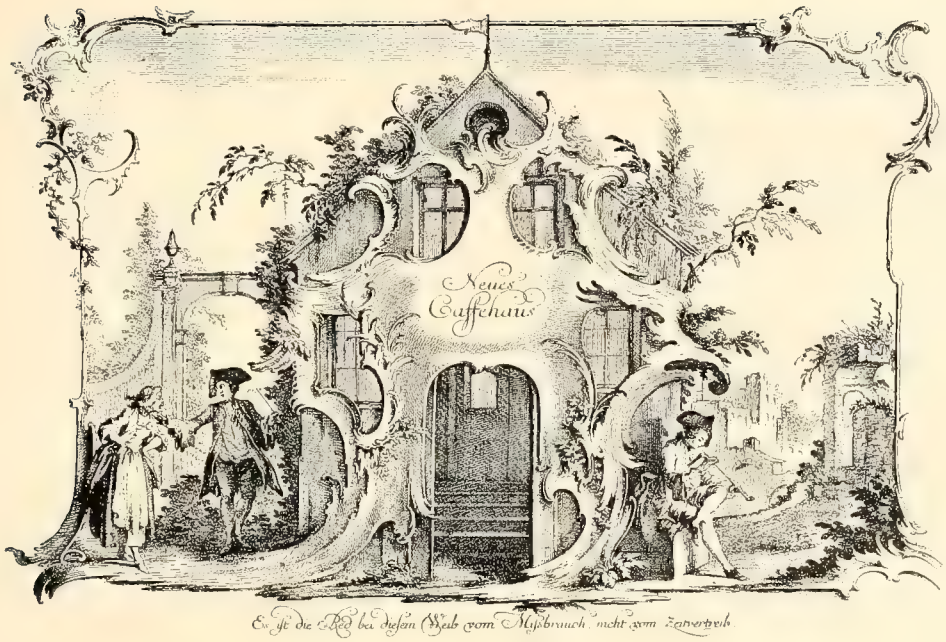


Abb. 70. Fontäne im Park des Belvedere in Wien, um 1720



13. DIE SCHLOSS- UND HAUSARCHITEKTUR IM ROKOKOZEITALTER

Die Grundlagen, auf denen sich die deutsche weltliche Architektur des Barock im ersten Drittel des Jahrhunderts aufbaute, bleiben in dem zweiten Drittel des Jahrhunderts, in dem Zeitalter des Rokoko, zunächst im wesentlichen unverändert. Die Wandlungen erstrecken sich mehr auf den Grad der Empfindung. Im äußeren Gewande der Gebäude drückt sich diese Änderung vorwiegend im Einzelnen, in der Ornamentik aus. Das Innere dagegen setzt die Steigerung der Raumbewegung und die Lockerung der Glieder fort, die in dem späteren Barock in Fluß gekommen war. In diesem letzteren Punkt hält die Schloßarchitektur gleichen Schritt mit der kirchlichen. Eilen wir sogleich den Höhepunkten der Raumkunst des weltlichen Rokoko zu. Es sind das die von Balthasar Neumann um die Mitte des Jahrhunderts — also zugleich mit Neresheim und Vierzehnheiligen — geschaffenen Haupträume des Schlosses in Würzburg und in Bruchsal. Das Treppenhaus des Würzburger Schlosses ist wohl unstreitig der großartigste Raumeindruck in Deutschland. Auf der breiten, mit sanfter Neigung steigenden Treppe fühlt

sich der Hinaufschreitende mit ungeahnter Leichtigkeit emporgeführt. Es öffnet sich über ihm der unendliche blaue Himmel, im weiten Umkreis von bunten Völkerscharen begrenzt — immer neue der in majestätischer Ruhe hingelagerten Gestalten erschließen sich dem Höherkommenden, gemalt von Tiepolos Meisterhand. Mit dem Stiegenhaus wetteifert der große, in dem ausgerundeten Mittelteil nach dem Garten gelegene breitovale Kaisersaal (Abb. 71). Schlanke korinthische Halbsäulen tragen die zierlichen Gesimse, über denen die hohen, von tiefen Stichkappen durchschnittenen, von den Oberfenstern erleuchteten Gewölbe aufsteigen. Die Wände sind vorwiegend weiß, von zarten, grün- und rosafarbenen und vergoldeten Gliedern durchsetzt. Die nämliche Lockerung aller Formen, bis zu den zerfransten Kapitellen und Rocailleschnörkeln aus Stuck zugleich mit der höchsten Erweiterung des Raumes, wie sie die genannten Kirchen schon veranschaulicht haben. Auch hier vervollständigt das Werk des größten deutschen Raumkünstlers der größte italienische Deckenmaler des 18. Jahrhunderts. Ein Zusammentreffen auf dem Höhepunkt des 18. Jahrhunderts, das für den Gesamtverlauf der europäischen Kunst des Barock und Rokoko eine tiefgehende Bedeutung hat. Eine faltenreiche Stuckdrapierung wird von Engelkindern beiseite geschlagen, und es eröffnet sich der Blick auf eine sonnenüberglänzte Festversammlung unter lachendem Himmel: die Belehnung des Bistums Würzburg mit dem Herzogtum Franken durch Kaiser Barbarossa. Ebenbürtig ist dem Würzburger Kaisersaal der gleichzeitige Festsaal des Bruchsaler Schlosses, im Mittelteile nach der Gartenseite. Das dortige Treppenhaus ist nur ein Umbau aus einem älteren des, wie gesagt, dreißig Jahre zurückliegenden Schloßbaues. Was hat aber Neumanns Meisterhand daraus gemacht! Er durchschnitt den rundovalen Raum durch einen säulengetragenen Unterbau, der im Erdgeschoß einen Grottensaal aufnimmt. Die Läufe der Treppe winden sich um diesen Einbau im Bogen aufwärts. Dem Hinaufsteigenden enthüllen sich also schrittweise die Blicke in das obere Vestibül und auf das Gewölbe, das Johannes Zick mit einem Fresko bemalt hat. Reiche Stuckschnörkel von Feichtmeyers Hand fluten an den Wänden ringsum gegen die Gesimse und darüber empor und finden ihre Fortsetzung in den gemalten Grotten- und Schnörkelarchitekturen des Zickschen Freskos, durch deren Öffnungen der lichte Himmel hindurchscheint. Auf Stufenbauten am Rande des Bildes thronen die Fürstbischöfe von Speier, Damian Hugo von Schönborn, des Schlosses Erbauer, und gegenüber Hutten, der Vollender, umgeben von ihren Künstlern und Kavalieren. Von den Treppenhäusern in Würzburg und Bruchsal schweifen unsere Gedanken rückwärts zu dem in den vierziger Jahren von Neumann für Clemens August ausgestatteten

Abb. 71. Kaisersaal im Würzburger Schlosse, von Balthasar Neumann
Mitte 18. Jahrhunderts

prunkvollen Treppenhause des Schlosses Brühl, das noch starke Züge des schweren Barock aufweist, und weiter zurück zu dem von Effner erbauten in Schleißheim, ferner zu dem im Schlosse Mirabell bei Salzburg von Hildebrand (Abb. 64) und dann zu dem von Pommersfelden (um 1718) und gelangen schließlich zu dem am Anfang dieser Reihe stehenden von Schlüter im Berliner Schlosse und dem des Prinz-Eugen-Palais des Fischer von Erlach um 1700. Welch eine stufenweise Entwicklung vom Gebundenen und Engen

zum Freien und Gelösten in diesen fünfzig Jahren. Den gleichen aufsteigenden Gang nehmen die Raumformen und Gliederungen der großen Säle, um nur den Mittelsaal des Palais im Dresdener großen Garten, den Rittersaal im Berliner Schlosse, den großen Saal in Schleißheim von Effner, den der Orangerie in Fulda, den des Schlosses Pommersfelden und endlich den des oberen Belvedere in Wien als Vorstufen zu den großen Sälen von Würzburg und Bruchsal aufzuzählen.

In der äußeren Architektur dieser Epoche bleibt das merkwürdige oben gekennzeichnete Nebeneinander der strengen Richtung und einer mehr aufgelockerten bestehen. Verfolgen wir zunächst die letztere, so sind einige um die Jahrhundertmitte entstandene Bauten Neumanns wegen ihrer reichen aufgelösten Rokokoornamentik voranzustellen, der Mittelteil des Schlosses von Bruchsal, das Haus zum Falken in Würzburg und der ihm nahestehende Rathausturm auf der Mainbrücke in Bamberg (vgl. Abb. 25). Im Übrigen kennzeichnet die späteren Werke Neumanns, wie etwa den Dikasteralbau in Ehrenbreitstein, die Abwesenheit reicherer Plastik. Dagegen erlebt die Rokokodekoration am Außenbau einiger jüngerer rheinisch-westfälischer Meister um die Mitte des Jahrhunderts eine reiche Ausprägung. Die wichtigsten sind der Osteiner Hof in Mainz und das schön bewegte Palais Kesselstadt von dem Mainzer Generalmajor Thomann (Abb. 72), die Residenz in Trier von dem kurfürstlichen Baudirektor Seitz, einem Schüler Neumanns (1756); der Erbdrostenhof in Münster und das dortige Fürstbischöfliche Residenzschloß, erst nach dem Siebenjährigen Kriege begonnen, beides die Hauptschöpfungen des Münsterschen Generalmajors und Oberbaudirektors Johann Konrad Schlaun. Das über vierzig Jahre umfassende Wirken dieses hervorragenden Baumeisters veranschaulicht uns mit seltener Deutlichkeit die Umwandlung der deutschen Schloßarchitektur von dem Barock der zwanziger Jahre bis zum Höhepunkt des Rokoko um die Jahrhundertmitte. Seine Frühwerke, das Äußere des Schlosses Brühl, der Schmiesinghof in Münster und das Jagdschloß Clemenswerth auf dem Hümling, erläutern die Durchdringung des strengen heimischen Backsteinbaues mit den französischen Grundriß- und Aufrißformen, aber auf der anderen Seite auch die wachsende plastische Belebung, die dann in den beiden großartigen Hauptschöpfungen ausgereift ist. Nicht unerheblichen Einfluß hat auf deren üppige Steinmetzenarbeit der ausführende Bildhauer Feill gehabt, ein Meister, der aus dem Mainzischen nach Münster kam. Er bringt von dort den virtuosen bildnerischen Stil mit, der im main- und rheinfränkischen Rokoko am glänzendsten durch Tietz aus Bamberg, den Bildhauer der Trierer Residenz, vertreten wird. Die um die Jahrhundertmitte entstehenden

Abb. 72. Palais Kesselstadt in Trier, von Thomann, Mitte 18. Jahrhunderts

langgestreckten Residenzschlösser in Stuttgart und Karlsruhe gehören schon wieder mehr der strengen französierenden Schule an. Nur einzelne Teile, der Mittelbau des Corps de Logis in Stuttgart und die Eckpavillons in Karlsruhe weisen reichere Plastik auf und folgen darin mehr dem Stile Neumanns, der für diese wie für so viele andere Residenzen zunächst hinzugezogen war. Beim Stuttgarter Schloß gesellte sich dem Erbauer Retti später der Franzose de la Guépière zu.

Wie schwierig es ist, bei den verschiedenen sich kreuzenden Strömungen die deutschen Baumeister des Jahrhunderts durch unsere einseitig festgelegten Stilbegriffe zu kennzeichnen, beweisen vor allem die auf dem Höhepunkt des Rokoko entstehenden Bauwerke des Baumeisters Friedrichs des Großen, des Clemens Wenzeslaus von Knobelsdorff. Auch er hat Verbindungen mit der plastischen Richtung des späten deutschen Barock, die sein Lehrer, der schon genannte Kemmeter, vertrat. Durch den Aufenthalt in Italien im Jahre 1736 hat sie neue Nahrung erhalten. Im Jahre 1740 nach der Thronbesteigung sandte der König seinen Baumeister nach Paris. Hier hat er die Werke Boffrands, des eben berühmt werdenden Blondel und selbst die um eine Generation älteren Schöpfungen Mansards in Versailles studiert. Die Gliederungen und Säulenstellungen der älteren Franzosen überträgt er nach Berlin und Potsdam. Er glaubt in ihnen die Kunst der Römer und Griechen zu finden. Aus seinen Briefen, die er seinem Bauherrn und Freunde von Italien und Frankreich sendet, klingen immer wieder die Lobeshymnen auf „die Kunst der Griechen und Römer" hervor. Nun müssen wir uns aber sehr hüten, bei Knobelsdorff ein unmittelbares Zurückgreifen auf die Antike zu suchen. Nein, in gleicher Weise wie der große König seine antiken Helden und Schriftsteller in der französischen Umbildung kennenlernte, so hat auch Knobelsdorff die Kunst der Römer und Griechen nur in der modernen italienischen und französischen Verkleidung gesehen. Darin steht er auf einer ähnlichen Stufe, wie Bernini, der immer wieder das Studium der Antike von den Künstlern forderte, und doch nur so zeitgemäß wie nur einer empfand. Und so ist Knobelsdorff ein echter Meister des deutschen Rokoko. Seine Werke sind, so verschieden ihr ganzes Gepräge sein mag, mit denen der gleichzeitigen süd- und westdeutschen Rokokomeister durch innere Wesenszüge verbunden. Vergleicht man seine korinthischen Säulen und Gebälke der Kolonnaden am Potsdamer Stadtschloß (Abb. 73) und in Sanssouci (Abb. 75) mit denen Balthasar Neumanns im Würzburger Kaisersaal und in Vierzehnheiligen, so bemerkt man die gleiche Auflockerung der korinthischen Kapitelle, die ins Schlanke umgesetzten Verhältnisse, die zierlich profilierten Gesimse. Auch in der Raumbildung erreicht Knobelsdorff eine ähnliche Voll-

Abb. 73. Stadtschloß in Potsdam, von Knobelsdorff, 1745

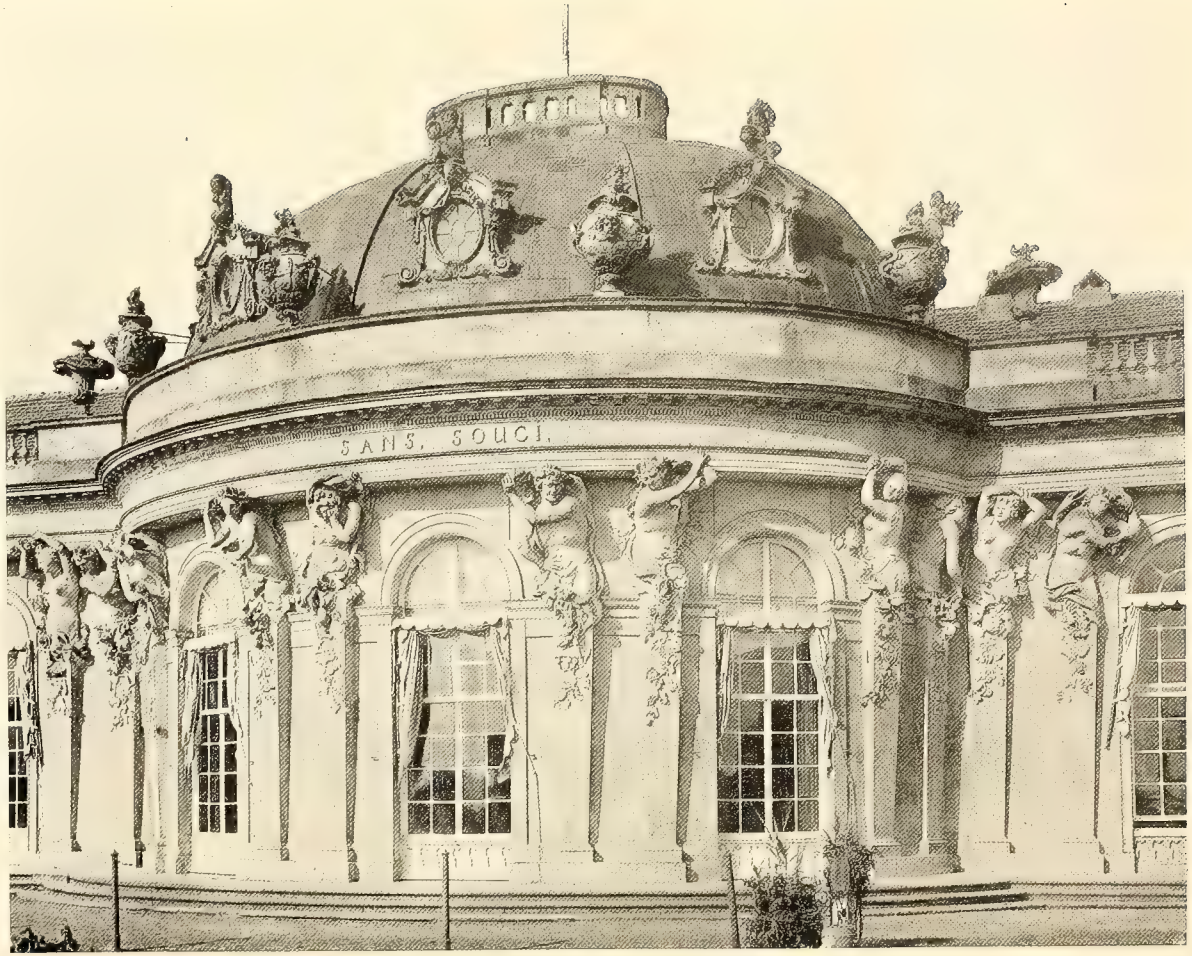


Abb. 74. Schloß Sanssouci, von Knobelsdorff, Mitte 18. Jahrhunderts

Abb. 75. Schloß Sanssouci, Rückseite, Mitte 18. Jahrhunderts

Abb. 76. Schloß Sanssouci, Potsdam, Mittelsaal von Knobelsdorff
Mitte 18. Jahrhunderts

endung, wie im gleichen Zeitpunkt sein großer Würzburger Zeitgenosse. Die Hauptschöpfung, das Berliner Opernhaus, ist freilich in dem vielgerühmten Inneren völlig umgestaltet worden. Doch zeugen die goldene Galerie in Charlottenburg, das Treppenhaus des Potsdamer Stadtschlosses und der runde Saal in Sanssouci noch von dem Können Knobelsdorffs auf dem Felde der Raumkunst (Abb. 76). Die Knobelsdorffsche Kunst unterscheidet sich freilich von der des Balthasar Neumann durch ein gemäßigteres Temperament. Während Neumanns Schöpfungen von einem mächtigen sinnlichen Empfinden belebt sind, spricht aus Knobelsdorffs Formen eine stärkere Geistigkeit, wobei gewiß der Genius des großen Königs seine Einwirkung geltend machte. Neumanns Werke stellen den Höhepunkt der süddeutschen Baukunst des 18. Jahrhunderts und Knobelsdorffs die der norddeutschen, der brandenburgisch-preußischen dar. Immer von neuem müssen wir betonen, daß nicht die fremden Einwirkungen bei der Beurteilung der deutschen Baukunst des 18. Jahrhunderts entscheidend sein dürfen, nicht der sogenannte „klassizistische" und nicht der sogenannte „barocke" Einfluß: sondern der lebendige architektonische Formensinn. Und wenn irgendwo, so gilt dies von Knobelsdorffs Werken mit doppeltem Recht. Die Vorderseite von Sanssouci ist in der Art von Pöppelmanns Zwingerfassaden mit freiplastischen bewegten Waldgöttern belebt, und die Rückseite ist durch strenge Doppelpilaster à la Mansard gegliedert. Aber in einem wie im andern tritt uns bei unvoreingenommener Betrachtung das sprühende Empfinden des deutschen Rokokomeisters entgegen. Knobelsdorffs Fassaden stellen überhaupt in dem vorgesetzten Säulen- und Pilasterschmuck die Lockerung vor Augen, die diese Epoche der Gebundenheit des Barock gegenüber kennzeichnet. Das deutlichste Zeugnis ist die reiche, 1745 entstandene Hauptfront des Potsdamer Stadtschlosses nach dem Lustgarten. Man versteht nun doch, was Friedrichs Schwester, die ihm so geistesverwandte Wilhelmine von Bayreuth, damit meint, wenn sie sagt: das Schloß von Pommersfelden wirke wie ein großer plumper Steinhaufen. Wilhelmine hat selbst in der Orangerie und dem Sonnentempel der Eremitage von Bayreuth durch den Franzosen Joseph St. Pierre um 1750 die gelockerten Doppelsäulen ähnlich wie Friedrich ausgiebig anwenden lassen.

Friedrichs Sanssouci und diese Gebäude seiner Schwester sind zugleich die wichtigsten Beispiele der von dem Rokoko bevorzugten kleinen Sommersitze, die ein Beweis für die gesteigerte Abwendung von dem prunkvollen gesellschaftlichen Leben des Barockzeitalters darstellen. Die frühesten Werke dieser Gattung sind die Amalienburg im Nymphenburger Park für Karl Albert und das Schlößchen Falkenlust und andere Bauten im Brühler Park

für seinen Bruder Clemens August, beide nach Plänen Cuvilliés in den dreißiger Jahren errichtet. In Sanssouci finden in reicherem Maße die dort schon angeschlagenen Grundrißideen der jüngeren französischen Schule Anwendung. An die Mittelachse, die vom großen runden Saal und dem rechteckigen Vestibül gebildet wird, reihen sich beiderseits die kleinen Zimmer. Eine schmale Galerie auf der Rückseite stellt eine durchlaufende Verbindung her. Das sind die Forderungen der größeren Bequemlichkeit, der „Comoditée", die mit den älteren Grundsätzen der „Ordonnance" und der „Bienséance" verknüpft werden und in den Grundrißlösungen der Landhäuser des jüngeren François Blondel zur höchsten Kunst ausgebildet wurden. Sein 1737 erschienenes Kupferwerk Distribution des Jardins de Plaisance hat zu ihrer Verbreitung in Deutschland ungemein beigetragen.

Was für den Anfang des Jahrhunderts de Cotte, das bedeutet für dessen Mitte, für das Zeitalter des Rokoko, der jüngere François Blondel. Er ist der Lehrmeister der damals aufkommenden Architektengeneration Deutschlands gewesen. Seine Kunst der Einteilung des Inneren und der strengen Anordnung des Äußeren ist durch seine Kupferwerke und namentlich durch seine berühmte Pariser Bauschule verbreitet worden. Am Rhein sind die Bauten des Ritter von Grünstein, der 1730 Welschs Nachfolger im Mainzer Bauwesen wurde, in Saarbrücken und den Nassau-Usingschen Gebieten die Werke Stengels von Blondels Geiste berührt. Seine unmittelbaren Schüler sind Simon Louis Dury in Kassel, der Sohn des Charles Dury und der Vollender des Schlößchens Wilhelmsthal bei Kassel (Abb. 77), Léveilly, der Schöpfer des Bonner Rathauses und des dortigen Michaeltores, ferner Roth, der bereits als Erbauer der Jesuitenkirche in Büren begegnet ist, der Schöpfer des untergegangenen Jagdschlosses des Clemens August, Herzogsfreude bei Bonn, dann Karl von Gontard, der einige Häuser in Bayreuth erbaute und nach dem Siebenjährigen Kriege der Hauptbaumeister Friedrichs des Großen wurde. Auch Couven, der Aachener Stadtbaumeister, folgt in seinen jetzt entstehenden Patrizierhäusern in Aachen, mit dem für Karl Theodor entworfenen Schlößchen Jägerhof in Düsseldorf den Blondelschen Lehren. In selbständiger Weise vertritt sie endlich der Lothringer Nicolas de Pigage, der um 1755 das Schloß in Mannheim durch den linken Bibliotheksflügel sowie die von Rabbaliati begonnenen Zirkelbauten in Schwetzingen vollendete. Sein Hauptwerk ist das köstliche, um 1760 begonnene Lustschlößchen Karl Theodors in Benrath bei Düsseldorf, das erst nach dem Siebenjährigen Kriege beendet wurde. Es ist ein Musterbeispiel der geistvollen Grundrißaufteilung im Sinne Blondels. Darin gleicht ihm das Jagdschloß Solitüde bei Stuttgart, ebenfalls ein Meisterwerk in der Gruppierung kleiner

Abb. 77. Schloß Wilhelmsthal bei Kassel, von S. L. Dury, um 1760

Räume um den runden Mittelsaal, die sich mit höchster Kunst in der Anlage nierenförmig gebildeter, kleiner Arbeitskabinette in den runden Ausbuchtungen der Flügelendungen betätigt. Das Schloß ist erst nach dem Siebenjährigen Kriege im Jahre 1764 für Herzog Karl Eugen von dem Pariser Architekten de la Guépière begonnen worden. Während die Innendekoration die Rokokoformen beibehält, ist das Äußere durch seine Pilastergliederung und die runden Büstennischen schon durch den in Frankreich aufgenommenen Louisseizestil bestimmt.

Die Jahrzehnte um die Jahrhundertmitte brachten auch dem deutschen Bürgerhause einen lebhaften Aufschwung. Auf diesem Gebiet ist die Wirkung der Blondelschen Lehren noch eingreifender gewesen. Man sieht das auch aus den Kupferwerken, die damals über diesen Gegenstand in Deutschland herausgekommen sind, um nur die von Penther und Suckow zu nennen. Die Straßenzüge, die Stengel zusammen mit dem Schloß in Saarbrücken erbaute, die von Dury um 1760 und 1770 errichteten Palais und Bürgerhäuser in den neuangelegten Vierteln der Kasseler Oberstadt bezeichnen besonders diese Richtung. Aus der großen Zahl verwandter Schöpfungen seien die in einem Zuge neuerbaute Schloßstraße in Arolsen, ferner die Friedrichstraße in Bayreuth hinzugefügt. Die Blüte der bergischen Schieferhäuser und die der Krefelder verputzten vornehmen Höfe fällt in diese Zeit (Abb. 78). Vorzüglich zeigen aber die unter August III. ausgebauten neuen Viertel in Dresden Alt- und Neustadt die Einwirkung des Blondelschen Geistes, der hier gewissermaßen die von Longuelune eingeleitete Formenstrenge fortsetzt. Der Hauptmeister ist damals der Baudirektor Knöffel. In Dresden ist der Bau vier- und mehrstöckiger Häuser, wie ihn in der Barockzeit bereits die großen Kaufmannshäuser hier und in Leipzig entwickelt hatten, in den einfachen Formen der Blondelschen Richtung geübt worden. Auch die hohen vielstöckigen Paläste sind für das Dresdener Rokoko bezeichnend (Coselsches Palais, Hoymsches Palais). Der letzte, aber der schärfste Vertreter der Blondelschen Schule in Dresden ist Krubsazius, der nach der Mitte des Jahrhunderts das Schloß Otterwisch bei Dresden und erst in den siebziger Jahren das ganz strenge „Landhaus" in Dresden errichtete. Krubsazius wandte sich, dem Vorbild seines Lehrers Blondel folgend, im Jahre 1745 in einem Aufsatz gegen die Verwendung des „Grillen- und Muschelwerks", des Rokokoornamentes an den Fassaden, und forderte die strengste Innehaltung der Ordnung nach den Regeln der Akademiker. Gerade in Dresden waren eben damals einige köstliche Häuser mit reichen Rocailleverzierungen und Erkern entstanden, deren einige noch in der Nähe der Frauenkirche erhalten sind. In diesen Fassaden lebt der malerische Sinn fort, den die von Bähr erbauten

Abb. 78. Haus Wülfing in Elberfeld, um 1770

Barockfassaden mit ihren schweren Säulenvorlagen, unbekümmert um die strenge Richtung Longuelunes, bewiesen hatten.

Weltliche und kirchliche Baukunst Deutschlands haben trotz der so verschiedenartigen äußeren Umstände den gleichen Verlauf genommen. Am deutlichsten zeigen das die monumentalen Räume, die Festsäle und das Innere der Kirchen. Auf die strenge Gebundenheit des Frühbarock im späten 17. Jahrhundert folgt die wuchtige Größe und gedrängte Kraft im reifen Barock des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts, und aus ihr entfaltet sich die gelockerte Raumform des Spätbarock oder des Rokoko, deren Gipfelpunkt um 1750 erreicht wird. Die äußere Architektur geht den gleichen Weg vom Gebundenen und Herben zum Reichen und Schwellenden und weiter zum Gelösten und Spielenden. Aber diese Wandlungen erfolgen, wie wir dargetan, immer unter Einhaltung der strengen architektonischen Grundlagen. Die tief in dem Wesen des Jahrhunderts begründete Maßempfindung hat den nach plastischem Ausdruck strebenden Geist immer wieder in Schranken gehalten. In Bezug auf die Raumkunst gibt uns die Entfaltung der Deckenmalerei noch weitere Aufschlüsse über die Kräfte des Jahrhunderts.

Abb. 79. Ölskizze zu einem Deckenfresko von Dan. Gran, um 1730
Wien, Staatsgalerie

14. DIE DECKENMALEREI

Der Kirchen- und Festraum des Barock wird vervollständigt durch die Deckenmalerei. Als ein wichtiger Zug in der Raumbildung des Barock erschien uns bereits die Konzentration des plastischen und malerischen Zierats an der Decke. Während in dem älteren Barock die Stuckarbeit mit der Malerei sich in die Schmückung der Decken geteilt hat, gewinnt im weiteren Verlauf die Deckenmalerei zusehends das Feld. In Deutschland vollzieht sich diese Wandlung mit dem Eintritt in das 18. Jahrhundert, d. h. zugleich mit der Reife des deutschen Barock. Die Entfaltung der Deckenmalerei bleibt allerdings in der Hauptsache auf die österreichischen und die süddeutschen, also auf die katholischen Gebiete beschränkt. Der Grund dafür ist die enge und dauernde künstlerische Verbindung dieser Landschaften mit Italien. In der Heimat des Barock, insbesondere des barocken Kirchenbaues, ist auch die Deckenmalerei im 17. Jahrhundert erwachsen. In Parma, in Bologna liegen ihre frühesten Anfänge, aber in Rom erreicht sie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihre höchste Vollendung. Annibale Carracci, Guercino und Domenichino sind ihre Bahnbrecher. Um die Mitte des Jahrhunderts wird sie durch Pietro da Cortona zur Reife gebracht.

Cortonas Stil hat im späteren 17. Jahrhundert zugleich mit den neuen Bauformen in Deutschland Fuß gefaßt. Durch den Aufenthalt Joachim Sandrarts in Rom sowie durch die Tätigkeit der Tiroler Deckenmaler Gebrüder Schor in Rom wird die Verbindung Deutschlands mit der römischen Malerei am Ausgang des Dreißigjährigen Krieges eingeleitet. Einwandernde italienische Freskomaler führen sie in Wien und an den süddeutschen Höfen und vereinzelt in Norddeutschland ein. Am kurbrandenburgischen Hofe wird sie durch flämische Niederländer, durch Rütger von Langesfeld und Vaillerant, vertreten, wofür die Decken in der Wohnung des Kurfürsten Friedrichs III. im Berliner Schloß um 1690 zeugen.

Die Deckenmalerei im deutschen Frühbarock beschränkt sich auf kleine ovale und paßförmige Felder in reicher Stuckumrahmung. Die Bilder wirken meist wie an die Decke übertragene Ölgemälde. Die Figuren tragen das Gepräge des schweren römischen Barockstils. Die Tracht ist antikisierend, ob es sich um die Heiligen an den Kirchengewölben oder um die Götter und Helden des Altertums handelt. Die Farben sind dunkel und plastisch modelliert (altes Schloß in Benrath, Kalvarienkirche in Bozen 1685).

Mit der eintretenden Blüte des deutschen Barock um 1700 ändert sich einmal das Verhältnis der gemalten Flächen zu den plastischen stuckierten Teilen: die Malerei breitet sich in größeren Feldern aus und die Stuckierung zieht sich als Umrahmung nach den Rändern der Decke hin zurück. Zweitens wandelt sich innerhalb der Gemälde das Verhältnis der Figuren zum Raume. Während in den älteren deutschen Deckenfresken große und wenige Figuren die Fläche ausfüllen, ballen sich jetzt die kleiner gewordenen Figuren zu Gruppen zusammen und lassen luftige Zwischenräume frei. Marksteine dieser noch immer von Cortona ausgehenden deutschen Deckenmalerei des beginnenden 18. Jahrhunderts sind das Deckenfresko im Berliner Rittersaal, darstellend die Verherrlichung der Kunsttätigkeit Friedrichs I., im Jahre 1701 von Wentzel gemalt, sowie das große Deckenbild im Landhaussaale in Wien von Beduzzi, das kurz darnach entstand. Wentzel war eigenst zur Ausbildung in der Deckenmalerei auf Kosten des Königs fünf Jahre in Italien gewesen. In Wien und von dort aus in den österreichischen und süddeutschen Kirchen und Schlössern haben in ähnlichem Sinne Carlo Carlone, Antonio Pellegrini, Marc Antonio Chiarini und in München unter Max Emanuel Amigoni gewirkt. Zu ihnen gesellen sich alsbald eine Reihe deutscher Meister, die die weitere Entwicklung entscheidend bestimmen. Diese erhält jetzt einen bedeutsamen Anstoß nach vorwärts durch den in Italien gemachten Fortschritt in der Perspektive. Der Jesuitenpater Andrea Pozzo, der zuerst in dem großen Deckengemälde in St. Ignazio zum Erstaunen der Kunstwelt die Verkürzungen nach einem Augenpunkt auf die Decke übertragen hat, somit hier eine wirkliche Raumerhöhung vortäuschend, wurde der Bahnbrecher auch für die Deckenmalerei diesseits der Alpen. Seine spätere Tätigkeit in Tirol und in Wien, wo er starb, vornehmlich aber sein großes in mehreren Auflagen erschienenes Kupferwerk „Prospettiva de' Pittori" ist den Wiener, den Tiroler, den Münchner und Augsburger Deckenmalern der Ansporn zur Durchbrechung der flächenhaften plastischen Überlieferung des früheren Barock geworden. Johann Michael Rottmayer in Wien und Cosmas Damian Asam zeigen am besten den allmählichen Übergang zur Weiträumigkeit in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts. Auch Asam hatte die Freskomalerei in Rom erlernt.

Wien ist der Mittelpunkt der deutschen Deckenmalerei des reifen Barockstils. Im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts besitzt es darin weitaus den Vorrang vor den beiden neben ihm wichtigsten Pflegestätten München und Augsburg. Die Wiener Deckenmalerei erblüht im Gefolge der großartigen Bautätigkeit Fischer von Erlachs, Lukas von Hildebrands und ihrer Schule. Die berühmten, früher aufgeführten Kirchen-, Kloster-, Bibliotheks-

Abb. 80. Fresko in der Stiftskirche Herzogenburg, von Altomonte, um 1730

und Schloßbauten aus der Epoche Karls VI. enthalten eine solche Zahl bedeutender Deckenmalereien, wie sie kein anderer Kunstkreis in Deutschland aufweisen kann. Die weitgespannten Gewölbe und Kuppeln der Säle und Kirchen werden mit mythologischen und allegorischen Bildern bedeckt. Die Figuren haben sich von der Fläche gelöst und scheinen wirklich im Raume zu schweben. Sie schließen sich zu Gruppen und Zonen zusammen, teilweise in völliger Untersicht verkürzt. Vereinzelte schattige Figuren und Wolkenmassen am unteren Rande, und nach oben zu in lichteren Sphären verschwimmende zartgetönte Gestalten steigern die Absetzung des Bildes vom architektonischen Rahmen und die Verräumlichung. Die Färbung behält die dunkeln und bunten Töne, die braunroten Inkarnate und die blauen Gewänder bei. Erst allmählich im Verlauf der dreißiger Jahre weicht die kräftige Nebeneinanderstellung starker Farben und ihre Modellierung mit dunkeln bräunlichen Schatten einer Auflichtung. Das Kuppelgemälde der Karlskirche von Johann Michael Rottmayer, die Deckenfresken von Giacomo del Po im großen Saal des Belvedere, von Solimena im Goldkabinett ebendort, die im unteren Belvedere und im Palais Kinsky von Chiarini, im Mittelsaal des Palais Schwarzenberg, in Kloster Neuburg und im Schlosse Eckartsau von Daniel Gran (Abb. 79), die von Martin Altomonte in der Kirche zu Herzogenburg (Abb. 80) und im Kloster St. Florian und die zahlreichen Schöpfungen Paul Trogers sind hervorzuheben. In den Werken Trogers, so in dem großen Deckengemälde der Stiftsbibliothek von Melk und im Treppenhaus des Stiftes Göttweig (1739), zeigt sich immer noch die rötliche bunte und kräftige Farbenstimmung des Barock. Aber in den um die Mitte des Jahrhunderts entstehenden letzten Schöpfungen des Meisters erscheint eine Zusammenfassung der Farben zu einem lichteren Gesamtton. Die Einwirkung der Venezianer, des älteren Guardi, des Piazzetta und des Tiepolo hat die Wandlung zu dem zarteren und verfließenden Rokokogeschmack in der österreichischen und Tiroler Malerei befördert. Die Wiener Deckenmalerei des Barock bildet also die Begleitung zu der Raumkunst Fischers und Hildebrands. Architektur und Malerei sind hier von der gleichen raumschaffenden Kraft erfüllt. Die Wiener Freskomalerei hat auch in Böhmen und Schlesien, besonders in den Jesuitenkirchen, Schule gemacht.

Mit dem Übergang vom Barock zum Rokoko tritt die Deckenmalerei Bayerns, Tirols und Schwabens in den Vordergrund. Der wichtigste Übergangsmeister ist der schon genannte äußerst fruchtbare Cosmas Damian Asam in München. Seine Hauptwerke, die Kuppelgemälde in der Abtei von Weingarten, die Deckenfresken in St. Jakob in Innsbruck, im Freisinger Dome (1723) und in St. Anna in München (1729) überwinden stufenweise den flachen Illustra-

Abb. 81. Deckengemälde der Kirche in Wilten in Tirol, von Matthäus Günther, 1764

tionsstil unter Zuhilfenahme der Pozzoschen verkürzten Säulenstellungen und Kuppelräume. Im allgemeinen halten die bayerischen und schwäbischen Deckenmaler, wie Johann Georg Bergmüller in Augsburg (vgl. die Zeichnung auf S. 47) und Johannes Zick, länger an einer volkstümlichen Illustrationsweise fest, als dies in dem Mittelpunkt des höfischen Barock in Wien möglich war. Im Gegensatz zur Wiener Deckenmalerei bleibt die bayerisch-schwäbische in engster Verbindung mit der Stuckdekoration. Mit ihr zusammen erlebt sie ihre große Blüte seit den dreißiger Jahren, als die Kirchenbauten Johann Michael Fischers, Dominikus Zimmermanns und ihrer Zeitgenossen nach Ausstattung verlangten. Cosmas Damian Asam hat zusammen mit seinem Bruder, dem Stuckierer Egid Quirin Asam, zahlreiche Kirchen ausgeschmückt, deren oben schon gedacht wurde. Die wachsende Bewegung der Stuckschnörkel geht hier Hand in Hand mit einem Hellerwerden der Töne an den Wänden und in den Deckengemälden. Dem vollen Rokoko gehört Asams Deckengemälde in der Kirche zu Weltenburg an, die triumphierende Kirche verherrlichend. Die neue Empfindung hat zuerst malerischen Ausdruck gefunden in den wenigen am Ende der dreißiger Jahre entstandenen Werken des in Eichstätt tätigen, jung verstorbenen Tirolers Johann Evangelist Holzer. Das 1739 gemalte Kuppelfresko der Wallfahrtskirche St. Anton in Partenkirchen, die Verherrlichung des hl. Antonius von Padua, vereinigt die aufwärtsströmende religiöse Empfindung mit den großen flutenden Licht- und Schattenmassen in einer Weise, die wir bei Holzers Lehrer, dem Augsburger Bergmüller, vergeblich suchen. Auch ein weltliches Dekkenbild von Holzers Hand, die Allegorie des Frühlings in der Fürstbischöflichen Sommerresidenz in Eichstätt, zeichnet sich durch die zartere Farbenstimmung und die Erleichterung der Bewegung vor den älteren Barockwerken aus. Hier erscheint Phöbus Apoll auf dem Sonnenwagen und Flora, von Chariten und Grazien umringt, über lichten Wolken schwebend. Ein Gegenstand, den übrigens zur gleichen Zeit Antoine Pesne für den Kronprinzen Friedrich im Festsaal des Schlosses Rheinsberg zu malen hatte. Der früh berühmt gewordene Holzer war ausersehen, die eben vollendete Abteikirche in Münsterschwarzach, eine der bedeutendsten Schöpfungen Balthasar Neumanns, mit Deckenbildern zu schmücken. Indessen kam die Arbeit nicht zustande, und nur eine Skizze zum Kuppelfresko, die Glorie der Heiligen des Benediktinerordens, ist uns erhalten. Auch hier offenbart sich in der kühnen Zusammenfassung der Licht- und Schattenmassen der lebhafte malerische Sinn des Meisters. Er starb bereits im Jahre 1740, kaum dreißig Jahre alt, als ihm eben eine Berufung des Kölner Kurfürsten Clemens August die Möglichkeit der freien Entfaltung seines Genius versprach. In diesem

Abb. 82. Deckenfresko von G. B. Tiepolo im Treppenhaus des Würzburger Schlosses. Mitte 18. Jahrhunderts

Zeitpunkt erreicht die bayerisch-schwäbische Deckenmalerei als Vollenderin der großen Rokokokirchen ihren Gipfel. Johann Baptist Zimmermann, der Bruder des genannten Architekten, und Matthaeus Günther (1705—1788) aus der Gegend von Wessobrunn, die Tiroler Johann Jakob Zeiler, dessen Vetter Franz Anton Zeiler und Anton Zoller, sowie der aus dem südlichen Schwaben gebürtige Johann Zick sind ihre wichtigsten Namen. Aus der großen Zahl ihrer Schöpfungen verdienen Erwähnung: Zimmermanns Kuppelfresko der Kirche in Berg am Laim 1739 und die Decke der Wallfahrtskirche in Andechs 1754, Günthers Kuppelfresken der Kirchen in Indersdorf, Schongau, Amorbach, Rott am Inn und auf Tiroler Gebiet der Kirchen in Gossensaß und Wilten (Abb. 81), Johann Jakob Zeilers Hauptkuppel der Stiftskirche in Ettal, Verherrlichung des hl. Benedikt, und Deckenfresken in Kloster und Kirche von Ottobeuren, endlich Zicks Deckengemälde im großen Saal und im Treppenhaus zu Bruchsal (Abb. 83). Diese um die Jahrhundertmitte geschaffenen Deckenbilder kennzeichnet die völlige Beherrschung in der Wiedergabe licht- und lufterfüllter Räume. Es sind die von Pozzo eingeführten Mittel der verkürzten Säulenarchitekturen und Hallen, aber durch eingeschobene Mauerkulissen, durch schräggesehene Treppenbauten und selbst durch Landschaften bereichert. Überschneidungen und Durchblicke verstärken die Tiefenwirkung — hier scheinen die aufs höchste gesteigerten Bühnenprospekte und Theatra Sacra des Giuseppe Galli Bibiena, von denen noch die Rede sein wird, starke Anregungen gegeben zu haben. Das Licht bricht durch die Kuppelöffnungen und erleuchtet die weiten Hallen und die Landschaften, schwebende Wolken und Figuren werfen Schlagschatten über die Szene. Das Verhältnis der Figurengruppen zu den Räumlichkeiten ist jetzt völlig gegenüber dem Frühbarock geändert. Der weite und tiefe Raum ist beherrschend. Die Menschen treten dagegen zurück, sie tauchen darin unter. Und so ist in der Tat die süddeutsche Rokokomalerei ein Abbild der Kirchenräume, die sie schmückt. Das Gleiche gilt natürlich von den Deckengemälden der Festsäle und Stiegenhäuser in den Schlössern. An den Deckenfresken des großen Saales und des runden Treppenhauses in Bruchsal, die der alte Johann Zick im Auftrage des Fürstbischofs Franz Christoph von Hutten 1751 und 1752 ausführte, die Kulturtätigkeit des Bistums Speier verherrlichend, ist zu spüren, wie sehr der mächtige Raumsinn Balthasar Neumanns den Geist des Deckenmalers beflügelt hat. Hier lernt man auch das glückliche Zusammenwirken des Deckenmalers mit dem Stukkator — Johann Michael Feuchtmaier aus Wessobrunn — erkennen. Überallhin von Bayern nach Schwaben, in die Bistümer am Main und Mittelrhein und selbst bis in die Länder des Clemens August von Bayern am Rhein und in Westfalen

Abb. 83. Deckenfresko im Treppenhaus in Bruchsal, von Joh. Zick. Mitte 18. Jahrh.

haben die Stukkatoren von Wessobrunn, von München und Augsburg die Freskomaler begleitet. Die großen Rokokokirchen Oberbayerns, Tirols und Schwabens sind die Höhepunkte dieser Vereinigung malerischer und plastischer Kunst. Die Ränder der Stuckverzierungen sind oft wie in Zacken ausgebrochen, sogar durchlöchert. Die feste Decke scheint sich in Schaum aufzulösen. Rahmen und Gemälde durchdringen einander, jede Begrenzung scheint verwischt.

Als es sich darum handelt, die zwei großartigsten Festräume des süddeutschen Rokoko auszumalen, Treppenhaus und Kaisersaal im Würzburger Schlosse, da ziehen der Fürstbischof Philipp von Greifenklau und Balthasar Neumann den Venezianer Giovanni Battista Tiepolo heran, und nicht den alten Zick, der kurz vorher den Gartensaal des Würzburger Schlosses mit einem Fresko geschmückt hatte. Der Umstand, daß dieser Aufgabe kein Meister der fruchtbaren süddeutschen Deckenmalerei, sondern nur Tiepolo für würdig gehalten wurde, zeigt an, daß der hochgebildete Bauherr und der große Baumeister an dieser ausgezeichneten Stelle nur die höchste Kunst zuließen (Abb. 82). Und gewiß trotz der gerechten Würdigung, die unsere

Abb. 84. Diana, Deckenfresko von Januarius Zick im Schloß Engers, um 1760

Abb. 85. Ölskizze zu einem Deckengemälde von Maulpertsch, um 1770. Wien, Staatsgalerie

Zeit den Fresken der deutschen Rokokomeister entgegenbringt: sie alle treten zurück im Gedächtnis des Reisenden, wenn er die Erinnerung an Tiepolos Schöpfungen vor seinem geistigen Auge wachruft. Alles andere verblaßt gegenüber dieser lichten Klarheit der Töne, dieser erhabenen Ruhe und beseligenden Weite. Die Würzburger Deckenfresken sind der Gipfelpunkt der italienischen, ja der europäischen Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts. Sie gehören der späten Zeit des großen Venezianers an. Nachher malte er die Fresken in Madrid, wo er im Jahre 1770 starb. Zugleich mit Chiaveris Dresdener Hofkirche und den Opernhäusern und Dekorationen der Galli Bibiena zeigen seine Fresken die glänzende Entfaltung des italienischen Rokoko auf unserem deutschen Boden. Ein Beweis dafür, wie empfänglich unsere Vorfahren noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts für das italienische Kunstwesen waren. Ungeschwächt war damals noch auch die Herrschaft der italienischen Oper und Komödie an den deutschen Höfen. Es sind das die Jahre, wo Goethes Vater einen Karneval in Venedig verbringt, und wo er das Frankfurter Haus mit malerischen römischen Ansichten schmückt.

Die deutsche Deckenmalerei ist über die Mitte des Jahrhunderts hinaus auf den einmal eingeschlagenen Bahnen bis in das letzte Viertel des Jahrhunderts hinein fortgeschritten. Das Vorbild Tiepolos und die innere Entwicklung haben zu einer weiteren Auflichtung und durftigeren Farbengebung geführt. Dieser Richtung folgen die Fresken des Januarius Zick, des Sohnes des Johannes Zick, die Deckengemälde im Mittelsaal des Schlosses zu Engers bei Koblenz, 1758—1760 für den Trierer Kurfürsten von Walderdorf gemalt, Verherrlichung der Jagd und des Weines (Abb. 84); die Kuppelgemälde in der Klosterkirche zu Wiblingen bei Ulm aus den siebziger Jahren und selbst noch die bereits den achtziger Jahren angehörenden allegorischen Deckenbilder im Akademiesaal des Mainzer und im Audienzsaal des Koblenzer Residenzschlosses. Ihr folgen ferner die Deckengemälde des Münchners Christian Winck sowie die nach dessen Kartons gewirkten Münchner Gobelins, deren helle Töne den Boucher-Gobelins ähneln. In Wien, wo die schönen Fresken Guglielmis in Schönbrunn die Rokokomalerei einleiten, sind Maulpertsch (Abb. 85) und Kremser-Schmidt die fruchtbarsten Deckenmaler des späteren Rokoko. Aus Tirol gehen Martin Knoller und Joseph Schöpf hervor, die beide in Rom unter Mengs und Winckelmanns Einfluß studiert haben. Aber es ist nichts denkwürdiger für die fortwirkende malerische Kraft des süddeutschen Rokoko, als daß beide Meister, über die Alpen zurückgekehrt und zur Ausstattung süddeutscher Rokokokirchen herangezogen, dem von Günther und seinen Zeitgenossen entwickelten Stil folgen. Die um 1770 durch Knoller erfolgte Ausmalung der sieben Kuppeln in der von Balthasar

Neumann erbauten Abteikirche von Neresheim (vgl. Abb. 51) greift keineswegs störend in das Raumganze ein, und ebenso sind seine Fresken in der Servitenkirche in Volders, im Münchner Bürgersaal und in Kloster Ettal immer noch voll malerischer und raumerweiternder Wirkung. Fast bis ans Ende des Jahrhunderts haben Zick, Knoller und Schöpf die Überlieferungen der süddeutschen Freskenmalerei fortgesetzt. Ein bezeichnender Zug namentlich der bayerisch-schwäbischen Kirchenfresken ist die Aufnahme von Gestalten aus dem heimatlichen Leben in die idealisierte Welt der himmlischen Figuren. Das bunte Volksleben der Zeit erscheint in den Gnaden- und Wunderdarstellungen der Gründungsgeschichten und Leben der Kirchenpatrone, die so oft den Gegenstand der Kuppelbilder abgeben. Die kirchliche Deckenmalerei hat damals offenbar in dem katholischen Süden Deutschlands eine volkstümliche Stellung eingenommen, von der wir uns keinen Begriff mehr machen können[10]).

Abb. 86. Seidenstickerei, deutsch, um 1700. Berlin, Kunstgewerbemuseum

15. INNENAUSSTATTUNG DER SCHLÖSSER DAS ORNAMENT DES BAROCK UND ROKOKO

Zwischen der äußeren Architektur und der inneren Ausstattung der Gebäude des 18. Jahrhunderts bestehen, wie wiederholt angedeutet worden ist, erhebliche Unterschiede. Während im Außenbau die stilistische Entwicklung innerhalb der architektonischen Grenzen sich vollzieht, gestaltet sich die Innenausstattung nach freieren Gesetzen. Die Lebens-, Gesellschafts- und Wohnsitten der Zeit haben natürlich die innere Einrichtung der Fest- und Wohnräume bestimmend beeinflußt. Die Glieder der eigentlichen Architektur, die Pilaster und Säulen, die Gesimse und Gebälke der Fassaden werden nur in den großen Treppenhäusern, den Vestibülen und Sälen verwendet. Aber auch hier schon gibt das feine Stilgefühl des Jahrhunderts den Wänden und Decken durch die Stuckarbeit und Malerei ein leichteres Gepräge, als sie es dem Äußeren gestattet.

In diesen Stuckdekorationen spiegelt sich in erster Linie die Geschichte der deutschen Ornamentik, der an dieser Stelle daher einige Worte gegönnt seien. Das wichtigste Ornament der Stuckdekoration und der Holzschnitzerei im älteren Barock ist eine krause, dichtgelegte Akanthusranke (vgl. die Stickerei Abb. 86). Sie findet sich sowohl in den Stuckdecken der italienischen Stukkatoren, die sich bis nach Norddeutschland verbreiten (z. B. in den Schlössern von Meiningen, Sondershausen und Berlin), wie in denen der Wessobrunner Stukkatoren im Süden Deutschlands (die Decke in Abb. 88). Die hauptsächlichste Quelle der Ornamentik des früheren Barock liegt in den Kupferstichvorlagen des Lebrun, des Le Pautre und anderer Meister des älteren Louis-Quatorze. Daneben ist aber das italienische Ornament, das im 17. Jahrhundert schon z. B. in den Re-

sidenzen von Salzburg und München und vor allem im Kirchenbau Fuß gefaßt hatte, auch um 1700 noch in Deutschland von Einfluß gewesen. Das stärkste Zeugnis dafür sind die unter Pietro da Cortonas Einwirkung stehenden Stuckdecken in den Schlüterzimmern des Berliner Schlosses, in der ehemaligen alten Post und der Loge Royal York in Berlin. Die schweren Kartuschen, die Gebälke, die zugespitzten Pilaster, die krausen Konsolen und die plastischen Atlanten, wie überhaupt gewisse bizarre Architektur-, Vasen- und Kandelaberformen, die sich bei Schlüter, aber auch bei Lukas von Hildebrand und bei Effner finden, verraten ihre Herkunft aus dem italienischen Barock. Am üppigsten gedeihen sie in den Festdekorationen und in den Bühnen- und Theaterausstattungen. Die Opernhäuser und Kulissen der Galli Bibiena haben sie bis ins Rokoko geführt; noch Knobelsdorffs Opernhaus ist davon berührt. Auch die grotesken Porzellanvasen für das japanische Palais und das barocke Kirchengerät in Silber und Porzellan hat aus dem italienischen Barockornament geschöpft. Auf diesem Gebiet, und eben am deutlichsten in der Stuckdekoration zeigt sich wiederum die in der großen Baukunst schon beobachtete Durchdringung des italienischen und französischen Barock auf deutschem Boden. Das merkwürdigste Beispiel bietet gerade die Gruppe der von Schlüter ausgestatteten Paradekammern des Berliner Schlosses. Gegenüber den Decken im Stile Cortonas gehen die Türumrahmungen, die Fensterleibungen und Kaminverzierungen auf den Ornamentkreis des Marot zurück. Noch größeren Raum hat die Marotornamentik in den fast gleichzeitigen, weit besser erhaltenen Zimmern im Erdgeschoß des Charlottenburger Schlosses gewonnen, die von Eosander für Sophie Charlotte eingerichtet wurden. Desgleichen ist für das im Jahre 1703 von Eosander entworfene Prunkbüfett im Rittersaal des Berliner Schlosses auf Marot hinzuweisen, und zwar nicht nur bezüglich des Gesamtentwurfs, sondern auch der silbernen Geschirre. Die tiefgehendste Wirkung auf die deutsche Barockornamentik, insbesondere auf die Decken- und Wandverzierungen der Stukkatoren erlangte seit rund 1710 der französische Ornamentzeichner Jean Bérain. Er ist der Erfinder des Bandelwerks, jener verschlungenen, bald rund, bald eckig gelegten, mit Rosetten und Akanthusblättern, mit Vasen und Hermen durchsetzten Bänder, die das gebräuchlichste Ornament der Pariser Kunst zwischen 1710 und 1730, der sogenannten Regenceepoche, wurden. Diese Verzierungsweise findet sich in Deutschland fast allenthalben in den Schloß- und Klosterbauten des späteren Barock. Als die markantesten Denkmäler können gelten die Werke Lukas von Hildebrands, das obere Belvedere im ursprünglichen Zustand und die Schlösser der Schönborn in Niederösterreich, deren Inneres die Stiche Kleiners wiedergeben, das Stift St. Florian

bei Linz (Abb. 89), ferner das Treppenhaus in Pommersfelden, der Kaisersaal im Schloß in Fulda, ebendort der große Saal der Orangerie von Welsch, vorzüglich aber die Stuckverzierungen im Treppenhaus und im großen Saal in Schleißheim und im Palais Preysing nach Effners Zeichnung (Abb. 87), die Galerie und mehrere Säle im Ludwigsburger Schlosse. Das durchbrochene Steingeländer der Hauptstiege im Schloß Mirabell von Lukas von Hildebrand (1721—1727 eingebaut) veranschaulicht die Umsetzung des Bandelwerkes in die volle Plastik (Abb. 64). Ein Würzburger Kaselentwurf im echten Bandelwerkstil erscheint in Abb. 90.

Im Verlaufe der dreißiger Jahre kommt von Paris her das Rocailleornament, dessen Erfinder Oppenord und namentlich der Goldschmied Meissonier sind. Die Übermittler sind vornehmlich die jungen Architekten, die bei Blondel d. J. studiert hatten. Der wichtigste ist François Cuvilliés. Seine Hauptschöpfungen, die Reichen Zimmer in der Münchner Residenz und das Innere der Amalienburg, sind die frühesten Zeugnisse (Abb. 91, 92). Durch ihn wird das Rokoko in die Schlösser des Clemens August am Rhein eingeführt. Die Münchner Arbeiten bezeugen eine selbständige Umbildung der französischen Anregungen. Bezeichnend ist die Durchsetzung der Schnörkel mit Pflanzen und Tiermotiven und überhaupt eine Umformung ins Breite und Schwellende. Sowohl das Cuvilliéssche wie das am Ende der dreißiger Jahre beginnende Knobelsdorffsche Rokoko, z. B. in Rheinsberg und Charlottenburg, nehmen eine Reihe von Zügen aus dem heimischen Spätbarock auf. Und das ist ein durchgehendes Merkmal fast für das gesamte Kunsthandwerk Deutschlands in dieser Übergangszeit, handgreiflich z. B. in der Stickerei (Abb. 90) und der Eisenschmiedekunst. Akanthusblätter und Bandelwerk verwachsen mit den Aufrollungen und Muschelformen, mit Blumenranken, mit Früchten, mit Felsbildungen und Vögeln zu einem Ganzen, das von lebendiger Bewegung durchströmt ist. Namentlich in den mit Malereien wechselnden Verzierungen der Decken entwickelt sich die überreiche, von barokken Elementen erfüllte Zierlust des deutschen Rokoko. Undenkbar sind in Frankreich die üppigen Decken der Amalienburg, von Brühl und Würzburg usw. Im einzelnen machen sich mannigfaltige Unterschiede im Stil der Innendekoration geltend. Den breiten, ungehindert über die Wandflächen und die Decken fortgehenden Wellenspielen der meist von Diettrich geschnitzten Ornamente in Cuvilliés Raumschöpfungen steht die maßvolle, Rahmen und Füllung einhaltende und geistvoll sprühende Zeichnung des friderizianischen Rokoko von Nahls und Hoppenhaupts Meisterhand gegenüber (Abb. 93). Beide verstehen es meisterlich, den langen Zug der Rahmlinien durch plastisch heraustspringende Umrollungen zu unterbrechen. An diesen

Abb. 87. Stuckdekoration im ehem. Preysing-Palais in München, von Effner, um 1725

Stellen werden phantastische und natürliche Motive eingeflochten: zerlöcherte Muscheln, bald sprudelnden Wasserstürzen, bald bemoosten Felsstücken gleichend, Weintrauben, Kürbisse und andere Früchte, Gärtner-, Winzer-, Schäfer- und Musikergerät, Schilf und Rosenranken, Reiher, Papageien, Chinesen- und Satyrabzeichen. Neben diesen schönsten und phantasiereichsten Schöpfungen des deutschen Rokoko um 1740 in München, Würzburg und Potsdam geht eine Gruppe von Stuckdekorationen im strengeren abstrakteren Stil her; so in Brühl und später in Mannheim. Das Wiener Rokoko hat auf die reiche Verwendung von Naturmotiven zugunsten eines eleganten, gedehnten, aber auch oft ermüdenden Linienzuges verzichtet, was die umfangreichen Ausstattungen für Maria Theresia in der Wiener Hofburg und in Schönbrunn dartun. Die deutschen Stukkatoren in Süddeutschland, deren Hauptgeschäft ja die Auszierung der Kirchen war, haben die Rocaille alsbald ins Gekräuselte und Gezackte umgebildet. Das um 1750 ausgereifte süddeutsche Muschelwerk ist durch Meister wie Johann Zimmermann und Feichtmeyer in die Säle der Schlösser eingeführt worden. Der große Saal in Nymphenburg (Abb. 95) von dem ersteren und das Treppenhaus in Bruchsal von dem letzteren sind schöne Beispiele. In der Zerfransung der Rocailleschnörkel wetteifern mit den Stukkatoren die Augsburger Kupferstecher um die Jahrhundertmitte, wie Habermann und Nilson. Als Vorlagen in den Werkstätten der Eisenschmiede, der Silberschmiede, der Tischler, Schnitzer und Dekorationsmaler haben ihre Kupferstiche eine ausgedehnte Wirkung erlangt. Die zerflatternden Schnörkel haben das Wort von dem „schlechten Augsburger Geschmack", dem „Grillen- und Muschelwerk" gezeugt, das die sächsischen Akademiker und Winckelmann so häufig im Munde führen.

An und für sich darf das deutsche Ornament dieser Zeit nicht beanspruchen, mit dem französischen auf eine Stufe gestellt zu werden. Erst im Zusammenhang mit dem Bau oder dem plastischen Kunstgegenstand gewinnt es einen Wert und steigert den Ausdruck der im großen Ganzen wirkenden organischen Kräfte. Als Begleiterin der Architektur und der Kunsthandwerke durchläuft es alle Stufen vom Gebundenen und Schweren des Frühbarock, zum Gedrängten des reifen Barock über die Lockerung im späten Barock bis in das freiströmende Rokoko hinein. Aus diesem Grunde ist es hier in Verbindung mit der Innenausstattung besprochen worden.

Die Art der W a n d b e k l e i d u n g e n der Wohngemächer in den Schlössern erfährt mit dem Barock mannigfaltige Bereicherung. Die gebräuchlichste Gattung scheint in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die farbig bedruckte und goldgepreßte Ledertapete gewesen zu sein. Auch Sessel und

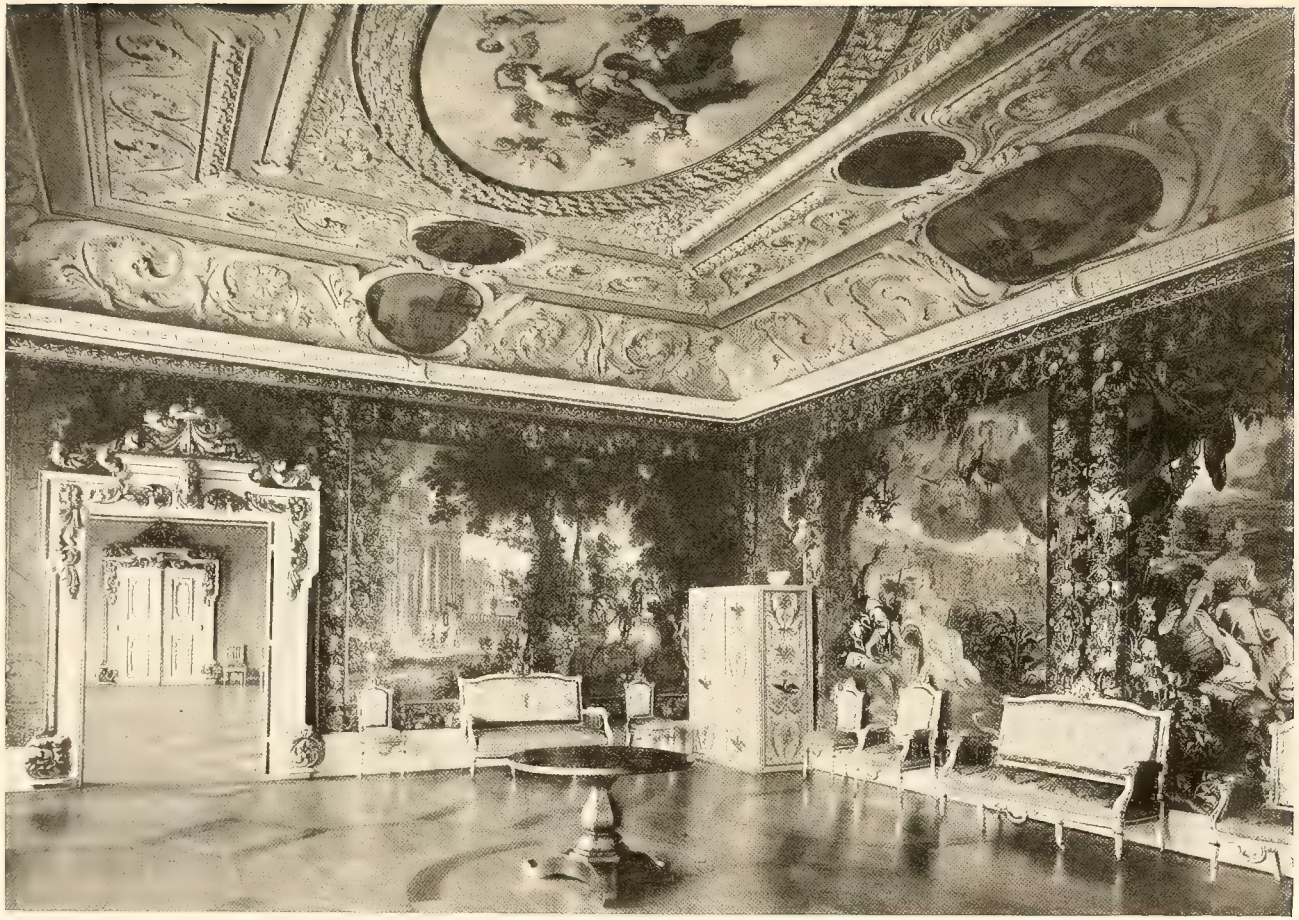


Abb. 88. Zimmer mit Brüsseler Gobelins im Schloß in Bamberg, um 1700

Abb. 89. Stuckdekoration im Stift St. Florian
um 1730

Abb. 90. Kaselentwurf. Würzburg, um 1730

Stühle wurden damit bezogen. Die Mehrzahl derartiger höchst selten erhaltener Tapeten kamen aus den Niederlanden, namentlich aus Mecheln. Die großgezeichneten Muster lehnen sich hauptsächlich an die Vorlagen Marots an. In den vornehmeren Gesellschafts- und Wohngemächern waren daneben gewebte Samte von dunkler, meist roter Farbe beliebt, gemustert oder ungemustert. Genua und Lyon waren die Mittelpunkte der Samtweberei. Der reife Barock garnierte die Stoffe aufs üppigste mit Silberlitzen, Borten und Fransen. In reicheren Fällen wurde die Reliefstickerei, die Aufnäharbeit und sogar die kostbare Netz- oder Petitpointstickerei — die besonders in Paris blühte — hinzugezogen. Die letztere diente auch zu Möbelbezügen. In solcher Weise ausgeschlagene Säle und Gemächer bildeten den rechten Hintergrund für die schweren seidenen und samtenen, blumenbestickten Herren- und Damengewänder, für die mit Litzen, Tressen und Quasten besetzten bunten Uniformen der Offiziere und Kammerdiener, der Trabanten und Garden. Die ins Einzelne gehende Beschreibung der Kleider bei den festlichen Aufzügen und Gesellschaften, die den gedruckten Berichten eigen-

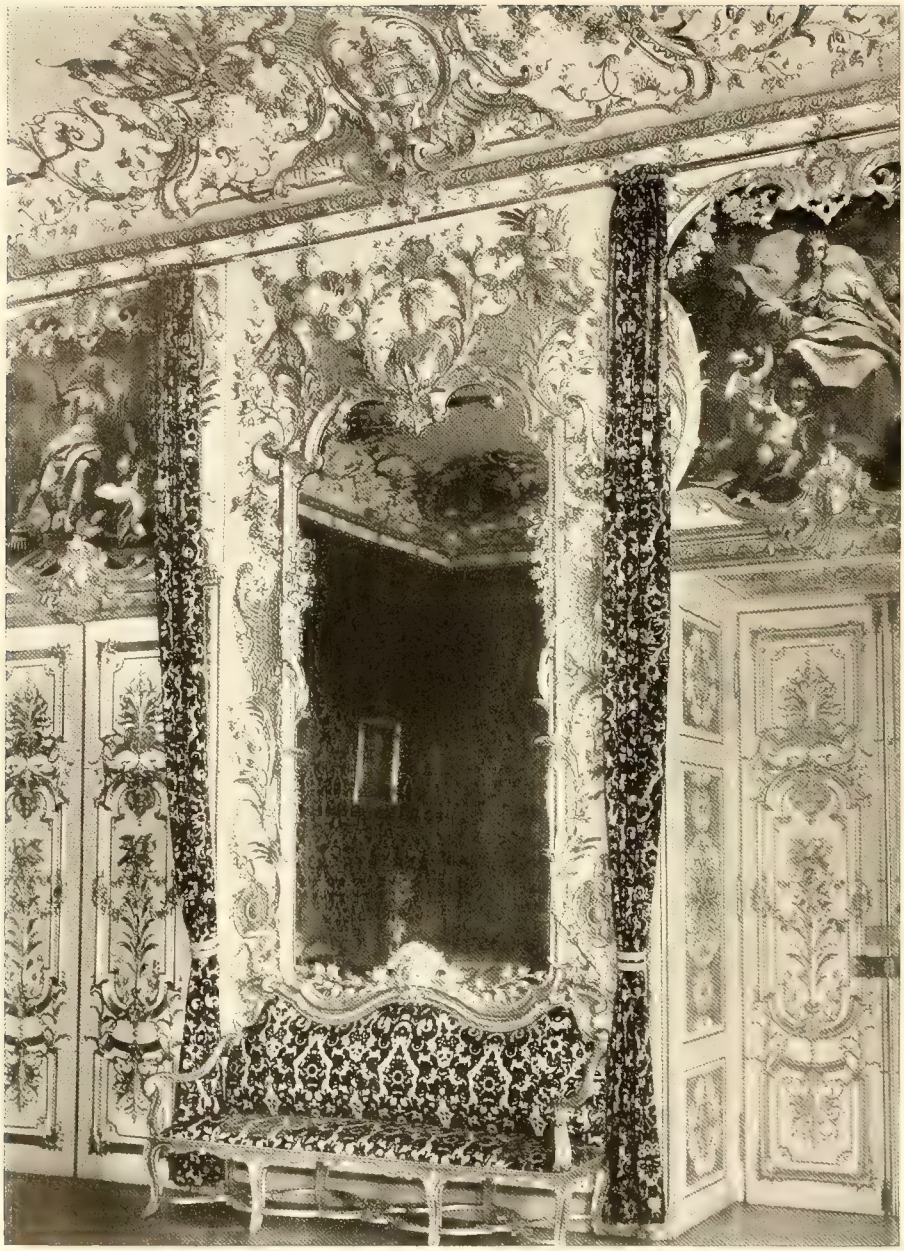


Abb. 91. München, Residenz, Reiche Zimmer, nach Cuvilliés, um 1730

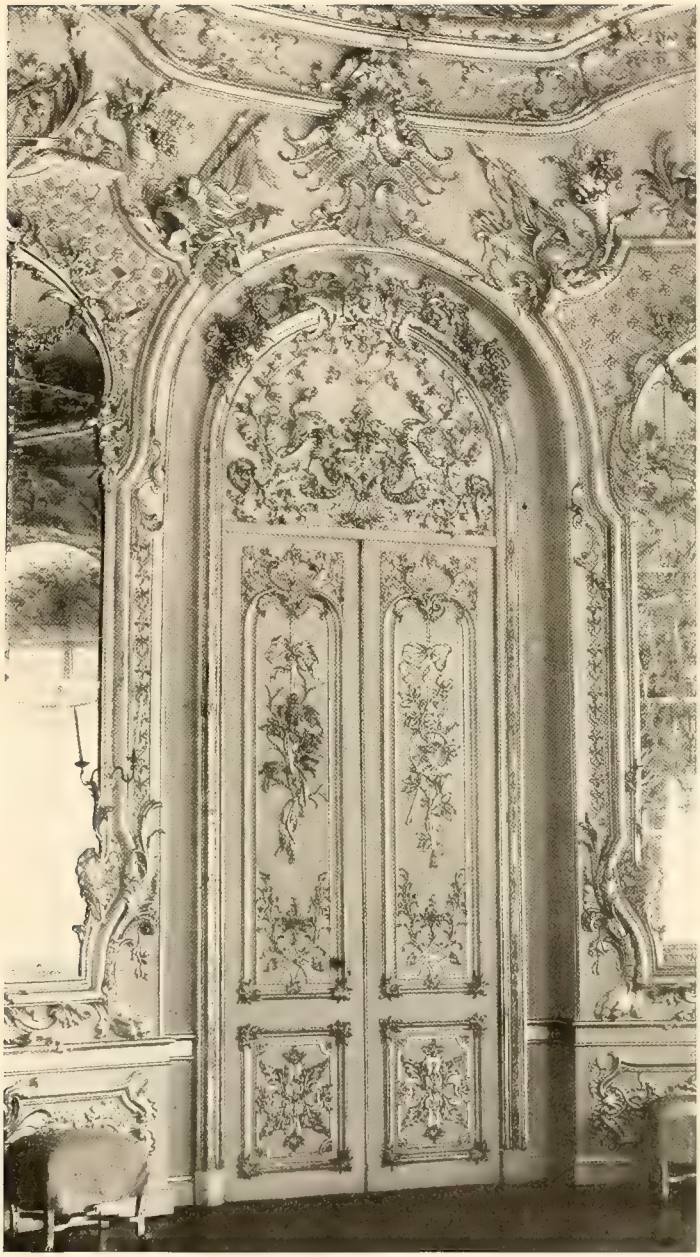


Abb. 92. Amalienburg, nach Cuvilliés, um 1730

tümlich ist, beweist den stark ausgeprägten Geschmack des Barock für möglichst glänzende Prunkentfaltung in der Textilkunst. Die vornehmste textile Wandbekleidung, der gewirkte Bildteppich, wurde von den deutschen Fürsten und Vornehmen eifrig begehrt. Pariser Gobelins, Beauvais- und Aubussonteppiche, in erster Linie aber Brüsseler Teppiche finden sich in den meisten deutschen Schlössern der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in die Wände eingelassen (Abb. 88). In Berlin, in München, in Würzburg, in Dresden, in Heidelberg, in Kassel und Erlangen wurden von Franzosen — meist von Hugenotten — unter dem Schutze der Fürsten Teppichmanufakturen ins Leben gerufen, von denen aber nur einige einen längeren Bestand hatten. Eine der berühmtesten Groteskenfolgen nach Bérains Zeichnungen, in Beauvais gewirkt, wurde in Berlin von Barraband 1714 nachgewirkt; Bérainbandelwerk schmückt auch einen von de Cazeaux in Erlangen gewirkten Teppich. Italienische Komödienfiguren in Anlehnung an Lancrets Kompositionen werden von de la Vigne für das Schloß in Charlottenburg und von Pirot für das Schloß in Würzburg gewirkt. Welche ungemeine Bedeutung demnach der französischen Bildteppichkunst für den Stil der figürlichen und ornamentalen Kunst in Deutschland zukommt, läßt sich aus solchen Tatsachen ermessen.

Die übrigen Wandbekleidungen können nur kurz aufgezählt werden. Zur höchsten Vollkommenheit war schon im früheren 17. Jahrhundert die Dekoration mit farbigem Stuckmarmor in Süddeutschland gediehen, wofür als Hauptbeispiele zeugen die Zimmer aus der Zeit Maximilians I. und Ferdinand Marias in der Münchner Residenz sowie das untere Belvedere des Prinzen Eugen, das von seinen Einbauten glücklicherweise bei der Ausgestaltung zu einem Wiener Barockmuseum befreit werden soll. In Landschlössern und Gartensälen Niederdeutschlands — vereinzelt auch in Oberdeutschland — werden öfters Verkleidungen in Delfter und einheimischer blauer Fliesenmalerei verwendet. Die Freude an schimmernder Pracht kann sich nicht genugtun in der Besetzung der Wände mit goldgerahmten Spiegeln. Ja, ganze Kabinette werden mit Spiegeln ausgestattet, die mit reichen Schnitzereien und mit Lack- und Unterglasmalereien ausgestattet sind. In keinem vornehmen Schloß darf ein chinesisches Lackkabinett mit farbenbunten gemalten Vertäfelungen in Koromandellack fehlen. Der größte Stolz waren Porzellankabinette, wie sie das Schloß von Charlottenburg und das in Dresden noch besitzen. Andere waren in Monbijou, in Oranienburg und Oranienbaum. Man begnügt sich auch mit chinesischen gemalten Papiertapeten. Wo man keine Originale erwerben konnte, mußten heimische Nachahmungen sie ersetzen. In den Lust- und Gartenhäusern war das eigentliche Feld der Chinesenkunst. Vom Früh-

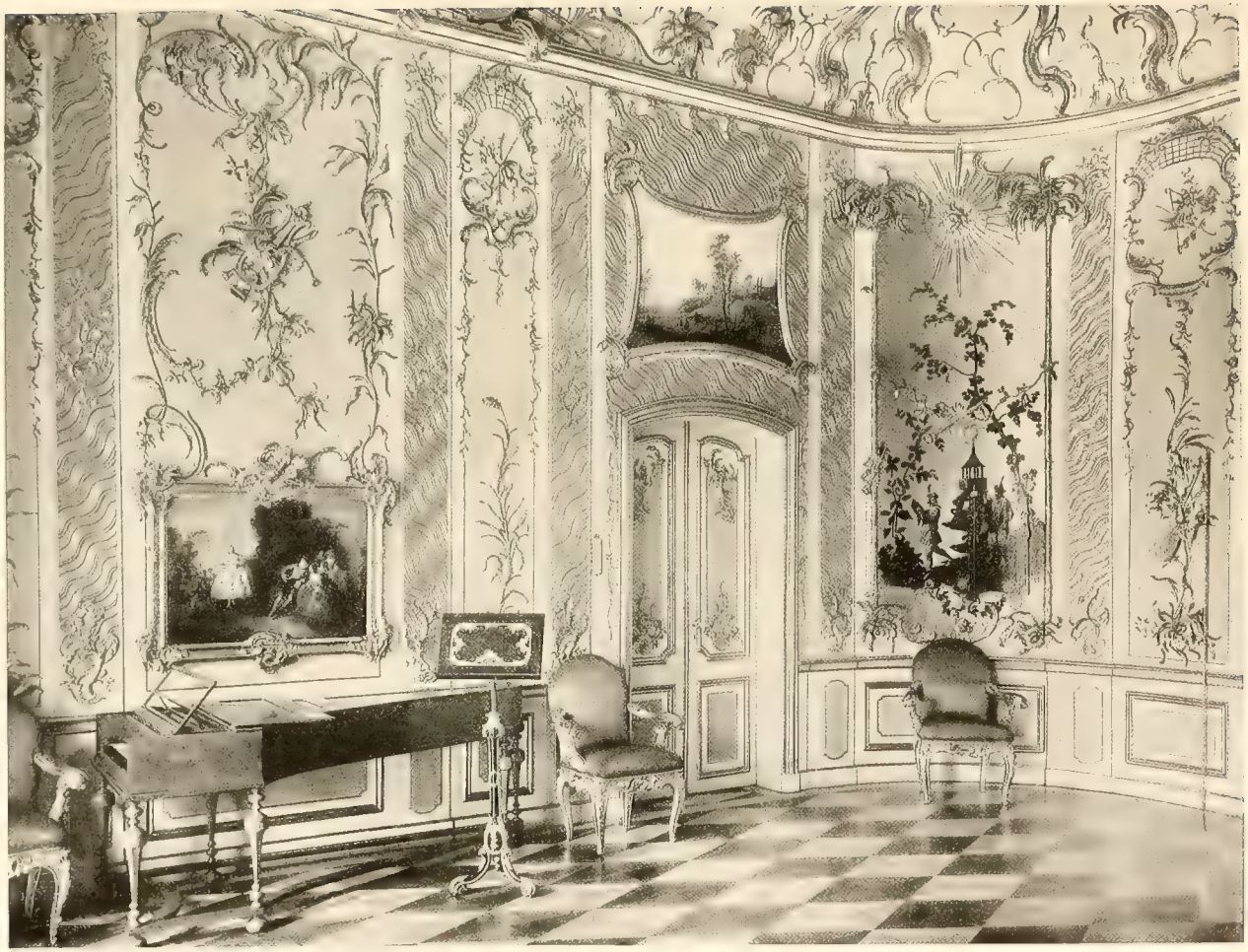


Abb. 93. Musikzimmer Friedrichs des Großen im Potsdamer Stadtschloß, von Nahl, um 1745

barock an bis ins Ende des 18. Jahrhunderts hat sie in der Vorstellung der Künstler und der Gesellschaft mannigfaltige Wandlungen durchgemacht. Immer aber ist es eine erträumte heitere Chinesenwelt, in die sich das Jahrhundert flüchtet. Die wichtigste Wandbekleidung wurde mit dem reifen Barock das H o l z, sei es in der braunen Naturfarbe oder weiß gestrichen. Die Gliederung durch Pilaster und Füllungen war zurückhaltend, während an Türen und Supraporten und Deckengesimsen reichere Schnitzerei Platz griff. Die Hauptwand des Zimmers ist im allgemeinen durch den Kamin ausgezeichnet, der meist aus Marmor und niedrig ist und einen stuckierten Aufsatz, einen Spiegel oder ein Gemälde erhält. Die Decken sind häufig mit Grotesken im Bérainstil bemalt, so in ganz köstlicher Weise in den kleinen Kabinetten Sophie Charlottens im linken Flügel des Charlottenburger Schlosses. Weit mehr als dies bekannt ist, birgt Deutschland an gut erhaltenen Zimmerausstattungen des Barock, allerdings in den seltensten Fällen mit der ursprünglichen Möbeleinrichtung. Der Vorrang gebührt den Gemächern der Sophie Charlotte im Charlottenburger Schlosse, vor allem der Flucht im Erdgeschoß nach dem Garten, wahrscheinlich von Eosander ausgestattet. Die viel reicheren Paradekammern Friedrichs I. im Berliner Schlosse von Schlüter haben bis auf das rote Samtzimmer ihre alten Wandbekleidungen eingebüßt und zahlreiche beklagenswerte Umänderungen erfahren. Die Wohnung, die sich Friedrich bereits als Kurfürst im Spreeflügel einrichtete, die Gemächer der Markgräfin Susanna in der Favorite, die Wohnung Augusts des Starken und die Ausstattung des Grünen Gewölbes im Dresdener Schlosse, der holzvertäfelte Saal Friedrich Wilhelms I. im Jagdschloß Stern, einige Überreste der Wohnung Sophie Charlottens in Monbijou, die für Max Emanuel erbaute Badenburg und Pagodenburg seien als Belege für das Gesagte genannt. Übrigens finden sich auffallend verwandte Ausstattungen in den schwedischen und dänischen Königsschlössern (Drottningholm, Rosenborg). Kopfschüttelnd steht der moderne Mensch in diesen überreich ausgestatteten Wohngemächern, in dem prunkenden Schlafzimmer Susannas von Baden und Friedrichs I. Es ist eben auch die Zimmereinrichtung der Schlösser des Barock nur im Zusammenhang mit der Etikette dieser Epoche zu verstehen. Wie Ludwig XIV. so bildeten die deutschen Fürsten ihre Lebensführung, selbst das Aus- und Ankleiden mit Hilfe von Zofen und Pagen zu feierlichen Zeremonien aus. Das Schlafzimmer diente auch zu Empfängen. Das Bett wurde durch eine Balustrade abgegrenzt. Noch im Rokoko wurde daran festgehalten, wie das köstliche mit Silberlitzen und silberner Balustrade ausgezeichnete Schlafzimmer Friedrichs des Großen im Potsdamer Stadtschloß dartut. Es ist aber bezeichnend, daß der große König hier eine Feldbettstelle,

Abb. 94. Decke aus dem Schloß in Würzburg. Mitte 18. Jahrhunderts

in der er schlief, in dem Alkoven hinter einem Bücherschrank aufgehängt hatte.

All die reichen im Barock aufgekommenen Gattungen der Wandbekleidung werden in den Staatsgemächern des Rokoko beibehalten. Der höchste Prunk mit Spiegeln, Vergoldungen und Lackmalereien und Schnitzereien entfaltet sich noch z. B. in den um die Mitte des Jahrhunderts ausgestatteten Gemächern des Würzburger Schlosses. Doch hat sich mit dem Eintritt des Rokokostils der Geschmack helleren und leichteren Dekorationen zugewendet. Die Hauptrolle fällt seit dem Spätbarock der weiß oder in hellen Farben gestrichenen Holzvertäfelung zu. Sie hatte in Paris unter de Cotte und Boffrand eine vollendete Eleganz in der Einteilung, in der Zeichnung der Rahmen und in dem zarten Relief der geschnitzten Ornamentik erreicht. Wiederum ist München in der Übernahme der Holzvertäfelung im Pariser Stil vorangegangen. Eine Reihe von Zimmern des Schlosses Schleißheim, die in den zwanziger Jahren unter Effners Leitung dekoriert wurden — darunter zwei mit hervorragenden gewirkten Kriegsbildern aus Brüssel —, stehen am Anfang; die Paneele und Leisten sind noch im Regencestil verziert, vergoldete Schnitzerei auf weißem Grund. In näherer Beziehung zu den Pariser Rokokovertäfelungen stehen die seit den dreißiger Jahren für Clemens August boisierten Gemächer in Brühl usw.; auch was um die Mitte des Jahrhunderts in Bruchsal unter dem Fürstbischof von Hutten, was späterhin von Pigage in Mannheim und Benrath, von de la Guépière in der Solitüde an Vertäfelungen geschaffen, hält sich in den strengeren Formen der Franzosen, während das Cuvilliéssche Rokoko in München und das friderizianische in Berlin und Potsdam auch in der Holzvertäfelung jenes oben gekennzeichnete abweichende Gepräge ausgebildet haben. Zahlreiche Zeugnisse wären aus deutschen Schlössern anzufügen. Allein die höchste Vollendung, die etwa Nahls Türen im Charlottenburger Ostflügel und Vertäfelungen im Potsdamer Stadtschloß darstellen (Abb. 93), wird nur in den seltensten Fällen erreicht. Von Nahl selbst verdient die Ausstattung des Schlößchens Wilhelmstal bei Kassel aus den fünfziger bis sechziger Jahren rühmende Erwähnung. Die Schnitzereien in den Schlössern von Ansbach und Bayreuth können nur im Ganzen damit wetteifern[11]). Im einzelnen merkt man, daß hier die Mittel fehlten, um Künstler so hohen Ranges zu beschäftigen, wie dies Kurfürst Karl Albert und Friedrich der Große konnten. Gerade die jetzt der Öffentlichkeit zugänglich gemachten Schlösser von Stuttgart und Karlsruhe machen den weiten Abstand deutlich, der zwischen solchen durchschnittlichen Rokokoleistungen und denen ersten Ranges besteht, wie sie vor allem die öfters genannten Schöpfungen Diettrichs in München, Nahls und Hoppen-

haupts in Potsdam bezeichnen. Doppelt notwendig ist eine kritische Betrachtung des Rokoko für Künstler, die die Schöpfungen der Zeit als Vorbilder benutzen wollen. — Mit rühmlicher Feinheit sind die farbigen Vertäfelungen behandelt. Feine Zusammenstellungen von goldenen und silbernen Leisten mit roten und blauen und grünen Füllungen finden sich in fast all den aufgeführten Schlössern. Öl- und Lackmalereien mit Schäfer-, Gesellschafts- und Chinesenfiguren, mit Blumenranken und Rocailleornamenten wurden in München, in Berlin und am Main und Rhein geübt. Das Watteau-Kabinett von Zick im Schloß in Bruchsal sei hervorgehoben, während als besonders schöne farbige Räume der goldene und blaue Saal in der Amalienburg wie das silberne und grüne Musikzimmer Friedrichs des Großen im Potsdamer Stadtschloß voranstehen (Abb. 93).

Gerade auf dem Gebiete der Innendekoration enthüllt sich der ungemeine Reichtum im deutschen Schaffen des 18. Jahrhunderts. Das Fehlen der geschlossenen und strengen Schule der Pariser Innendekoration hat eine außerordentliche Mannigfaltigkeit ermöglicht. Freilich das unbedingte Maßhalten der französischen Künstler, das gerade in den geschnitzten Vertäfelungen sich offenbart (Hotel Soubise), darf man in den deutschen Rokokoschöpfungen nicht suchen wollen.

Abb. 95. Rokokodekoration, von Zimmermann in Nymphenburg, um 1750

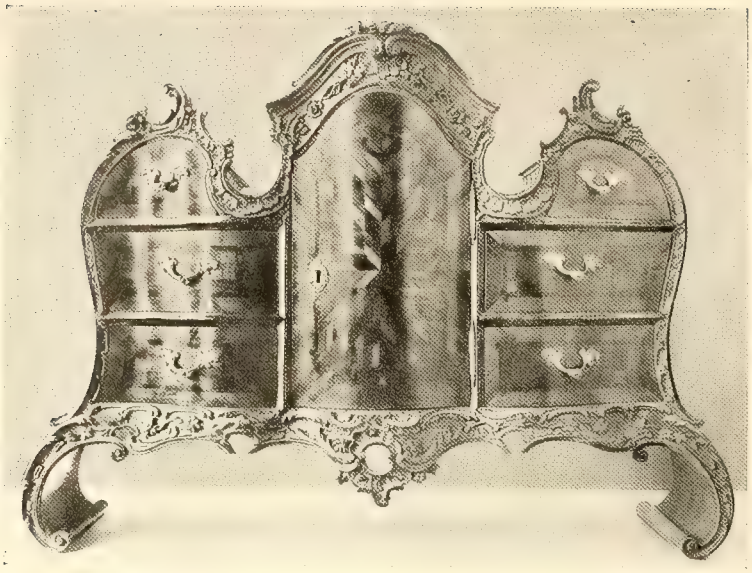


Abb. 96. Aufsatzschränkchen. Bayerisch, um 1750
Berlin, Schloßmuseum

16. DIE MÖBEL DES BAROCK UND ROKOKO

Im Anschluß an den Entwicklungsgang der Wohnungskunst ist ein Überblick über die damit zusammenhängende Formenbildung des deutschen Möbels im Barock und Rokoko geboten.

Die deutschen Möbeltischler hatten unter dem Eindruck der neuen architektonischen Ideen am Ende des 17. Jahrhunderts die kleinteiligen Gliederungen der Schränke aufgegeben. Die Überspinnung der Schrankfassaden mit plastischen Verzierungen, die in den süddeutschen Reichsstädten bis über den Dreißigjährigen Krieg üblich geblieben war, hatte einer strengeren Aufteilung Platz gemacht. Gedrehte und glatte Säulenvorlagen, kräftig profilierte Gesimse und Verdachungen geben den Nürnberger, den Hamburger und Danziger Schränken seit den 80er Jahren des alten Jahrhunderts ein zeitgemäßes Äußere. Die Türen und Schubläden werden mit heraustretenden, mannigfaltig verkröpften Umrahmungen eingefaßt. Also auch die frühbarocke Schranktischlerei kennzeichnet ein Zug architektonischer Strenge. Und diesem Handwerk war er besonders wohltätig, da die Roll- und Knorpelwerkschnitzerei des Dreißigjährigen Krieges eine ungebührliche Herr-

Abb. 97. Süddeutscher eingelegter Schrank, um 1730. Berlin, Schloßmuseum

schaft in der Möbelkunst errungen und sich in den Vorlagewerken noch lange breit machte (Kupferstiche von Unteutsch). Hat man doch geradezu diese Auswüchse der deutschen Spätrenaissance in der Baukunst als „Schreinerarchitektur" bezeichnet. Als wenn den Schreinern daran das Hauptmaß an Schuld beizumessen sei. In der Zweigeschossigkeit der frühbarocken Schrankgattung lebt noch ein Nachklang der Spätrenaissance fort. Mit dem Durchbruch des vollen Barock — um 1700 — verlassen die Schranktischler die Zweigeschossigkeit. Nun werden die Fronten einer zusammenfassenden Ordnung unterworfen. In den Hansastädten entsteht damals der „Schapp" genannte Dielenschrank mit drei vorgelagerten starken Halbsäulen oder Pilastern korinthischer Ordnung und weit ausladendem reichgetrepptem und gebrochenem Gesimse. Üppige Rankenschnitzerei in der Weise der vor Schlüter herrschenden Laubornamentik der hanseatischen Bildnerei wird auf die Mittelgiebel, die Kapitelle und einzelne Friese beschränkt. Hamburg, Bremen, Danzig und Lübeck waren Hauptsitze dieser Kunst; ihr Wirkungsbereich erstreckt sich aber bis tief in das Binnenland hinein. Die Schnitzer — welche innungsgemäß auch jetzt wie früher als eigentliche Holzbildhauer von den Tischlern zu trennen sind, sind die gleichen wie die der krausen Laubwerkfriese und Bekrönungen an den Gestühlen, Orgelemporen, Kapellengeländern und Altären der Hansakirchen. Den bestimmenden Charakter verleiht diesen Barockschränken indessen die wuchtige Ausladung und Verkröpfung der rahmenden Gesimse, deren weit heraustspringende, ein- oder auswärts geschweifte Leibungen durch den Spiegelglanz der polierten Nußholzfurniere gehoben werden. Die norddeutsche Tischlerei hat damit dem Barock einen besonders lebendigen Ausdruck gegeben. Ähnliches gilt von den Tischen und Stühlen, deren mächtig angeschwollene schraubenförmige Balusterbeine im Rückblick auf die älteren holländischen Kugelbeine den eigenen Formensinn des niederdeutschen Barock auf der Höhe zeigen. Die gleichzeitigen süddeutschen Schränke geben den geschwellten Profilen und Verkröpfungen noch ausschließlicher Raum; mit Vorliebe werden die ganzen Türen und Seitenwände wellig bewegt. Vorzüglich schöne Beispiele dieser Art in geflammten Nußholzfurnieren schufen die Tischler in Frankfurt am Main (Landesmuseum in Kassel).

Bevor der weitere Verlauf der Möbelgeschichte in dem späteren Barock verfolgt wird, ist ein kurzer Blick auf die Prunktischlerei zu werfen, die sich mit der Ausstattung der fürstlichen Repräsentationsräume befaßte. Als Erbschaft der Spätrenaissance spielten bis in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts die aufs reichste geschmückten „Kunstschränke" und Prunkkabinette eine wichtige Rolle in den fürstlichen Prachträumen und Kunstkam-

Abb. 98. Tisch für einen Kunstschrank. Berlin, um 1700

mern. Alle in Augsburg und Nürnberg während des 17. Jahrhunderts blühenden Kunstzweige hatten sich an den hier geschaffenen Werken der Art mit den Tischlern vereinigt: die Silberschmiede, die Emailmaler, Bernstein- und Elfenbeinschnitzer, Glas- und Steinschneider, Maler, Graveure und viele andere. Es scheint hier eine wichtige Quelle zu liegen für die überreiche, mit den mannigfaltigsten Stoffen arbeitende Raumausstattungskunst des deutschen Barock um 1700. Für diese Prunkeinrichtungen kommen die durch verschwenderische Schnitzerei, Vergoldung und Bemalung gekennzeichneten Prachtmöbel auf, die in Berlin unter Schlüters Ägide eine glückliche Gestaltung erfahren (Abb. 98). Mit dem übermächtigen Einfluß des französischen Hofes finden in den zwanziger Jahren die Kommoden, Tische, Dielenuhren und Kabinette André Boulles und seiner Richtung Eingang in die deutschen Schlösser. Die Bekleidung dieser schweren Möbel mit ausgeschnittener vergoldeter Bronze und Schildpatt in reicher Bérainornamentik und mit plastischem Goldbronzedekor kam dem Hang der deutschen Fürsten nach schimmernder Pracht entgegen. Vor allen hat Max Emanuel von Bayern dieser Möbelkunst wie dem französischen Bronzeguß seine Neigung geschenkt. Er hat selbst in München eine Hoftischlerei durch Franzosen für die Herstellung von Boullemöbeln ins Leben gerufen. Auch in Augsburg sind die Boullemöbel nachgebildet worden, wofür die 1711 hier gefertigte, reich mit Silber geschmückte Landschaftsuhr im Schlosse in Altenburg ein Beweis ist.

Die bürgerliche Möbelkunst wird seit den zwanziger Jahren des Jahrhunderts durch eine Reihe neuer Schrankformen bereichert, die nur teilweise auf französische Einwirkungen zurückgehen. In erster Linie sind die Augsburger Kupferstecher an der Verbreitung dieser zugleich mit dem Bandelwerk übernommenen Regenceformen beteiligt. Es kommen jetzt die Schreibkabinette und Sekretäre, die Spiegel- und Eckkommoden, geschweifte Tisch- und Sitzmöbel auf. Die ausgeführten Arbeiten zeigen in höherem Grade noch wie die Stiche, etwa die des Silberkistlers Rumpp in Augsburg, eine völlige Umsetzung in den heimischen Tischlerstil. In Österreich und in Süddeutschland über den Main hinaus wird mit den schöngemaserten Nußfurnieren die altüberlieferte Einlegearbeit in verschiedenfarbigen und gebeizten Hölzern wieder zu Ehren gebracht (Abb. 97). Das Laub- und Bandelwerk, Blumenmuster und geometrische Rauten bedecken die Schrank- und Kommodentüren. Ferner werden Messing-, Zinn- und Elfenbeinintarsien als Ersatz für die Boulleeinlagen verwendet. Die reichere Einlegearbeit herrscht in Verbindung mit vergoldeten Schnitzereien namentlich in den österreichischen und bayerischen Klostermöbeln. Diese sind aus den gleichen Werkstätten hervorgegangen,

Abb. 99. Würzburger Schrank, Mitte 18. Jahrh. Berlin, Schloßmuseum

Abb. 100. Geschnitzte Tür, Süddeutsch. Mitte 18. Jahrh.
Berlin, Kunstgewerbemuseum

die so Großartiges in eingelegten Vertäfelungen und Gestühlen geleistet haben, wie es noch jetzt in den Kirchen, Abtswohnungen, Kapitelsälen und Bibliotheken der österreichischen, der bayerisch-schwäbischen und der Mainklöster zu bewundern ist. Die schweren Verkröpfungen, die vorspringenden Gesimse der Schränke treten in dem späteren Barock zurück. Die Flächen werden möglichst geglättet, dafür beginnen die Fronten und Seiten in Schwingung zu geraten. Auch die Giebel werfen sich. Und so schreitet — unmerklicher als in der großen Architektur, wenngleich unter deren Führung — die deutsche Möbelkunst mit den vierziger Jahren in das Rokoko hinüber.

Abb. 101. Aachener verglaster Eckschrank, Mitte 18. Jahrh.
Köln, Kunstgewerbemuseum

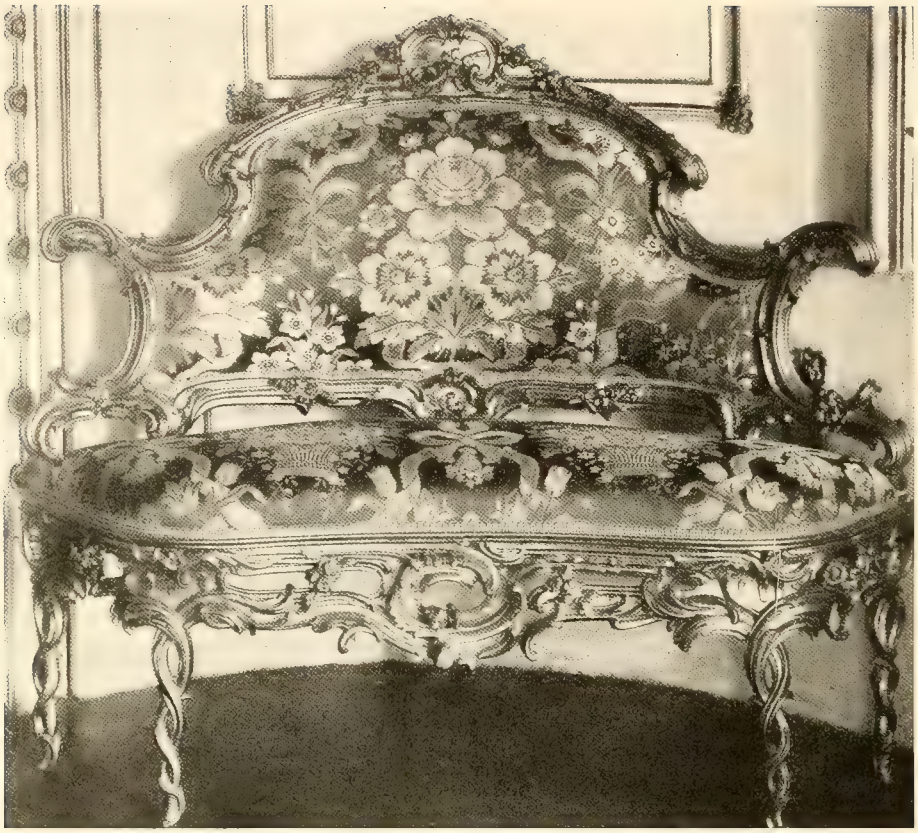


Abb. 102. Ecksofa, Mitte 18. Jahrhunderts. Würzburg, Schloß

Wieder sind es die Augsburger Stecher, die die im Westen erfolgte Stilwandlung den Handwerkern Deutschlands bekannt machen, aber zugleich zur Umbildung in die heimische Formengebung anleiten. Die behaglich gebauchten, in lustigen Bekrönungen ausgeschweiften Schränke und Kommoden des süddeutschen Rokoko stellen die selbständige Kraft der deutschen Rokokotischlerei vor Augen (Abb. 96). Bezeichnenderweise haben die altbayerischen, die südschwäbischen und allen voraus die Mainlandschaften dem Rokokostil in ihren Möbeln den schönsten Ausdruck gegeben. Den Höhepunkt bilden die Würzburger und die Mainzer Schränke, in der Formenbildung wie in der trefflichen Furnierung. Der Höhepunkt der plastischen Bewegung der Körper und Gesimse und der Lockerung der geschnitzten Bekrönungen stellt sich in den von der Mitte des Jahrhunderts bis gegen 1770 geschaffenen Stücken dar (Abb. 99). An den Zeichnungen der Mainzer Möbeltischler-

Abb. 103. Kaminschirm Friedrichs d. Gr., von Hoppenhaupt, um 1750. Berlin, Schloß

innung der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums, jedes Blatt ein Schrank in maßstäblicher Zeichnung zur Gesellenprüfung, ist die Entwicklung Jahr für Jahr festgelegt. Die Rocaillen der Intarsien und geschnitzten Bekrönungen sind in den gleichen zackigen Formen gehalten, die der main- und rheinfränkische Barock, namentlich seit dem Eingreifen der bayerischen Stukkateure und Holzschnitzer, ausgebildet hatte. Die Entwicklung der Verhältnisse des Schrankes aus den nebengestellten Säulenordnungen ist ein Beleg dafür, wie streng das Rokoko selbst hier die mathematischen Grundlagen beibehalten hat, die als eine wesentliche Eigenschaft in dem baukünstlerischen Schaffen des 18. Jahrhunderts in dem fünften Kapitel gekennzeichnet worden ist.

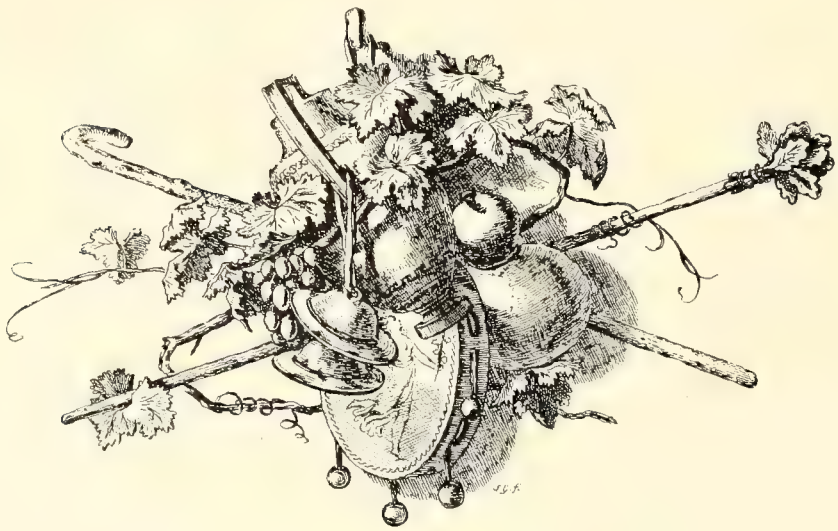
Während die furnierten und eingelegten Möbel über den Main hinaus auch in Sachsen und Brandenburg hergestellt wurden, pflegte der Niederrhein, unter Einwirkung vom nahen Lüttich her, das eichengeschnitzte Mobiliar

(Abb. 101). Aachen war ein Sitz dieser Kunst. Die Vertäfelungen aus dem Wespienschen Hause und eine Reihe von Schränken, Kleiderschränken, Aufsatzschränken mit verglastem Oberbau, halbrunden Eckschränken, Dielenuhren und Sitzmöbeln zeugen von der Vollendung in der Rocailleschnitzerei, die unter Couvens Ägide in der alten Reichsstadt für die Häuser der reichen Kaufmanns- und Fabrikantenfamilien erreicht wurde. Die Gattung fand auch am rechten Ufer des Niederrheins, in den Industriestädten des Bergischen Landes bis ins Westfälische hinein Verbreitung; doch ist der Charakter dieser Eichenmöbel mehr bürgerlich und derb, ähnlich wie in den sparsamen Flachschnitzereien der bergischen Schieferhäuser. In den Hansastädten konnte sich das Rokoko an den Möbeln natürlich weniger frei entfalten. Der im Mittelpunkt des Handwerks bleibende große, von Pilastern gegliederte Kleiderschrank, der Schapp, behält seinen barocken Grundzug bis in die Spätzeit des Jahrhunderts. Eigentümlich ist die frühe Einwirkung der englischen Möbel, die sich z. B. in den Chippendaleformen der Hamburger Stühle kundtut. Die Möbel Altonas und Schleswig-Holsteins erinnern in der schmucklosen und klaren Flächen- und Linienführung an die dänischen. Es gilt hier das Gleiche wie in der Baukunst: Die freie Entfaltung des Rokoko, dessen Schauplatz das südliche Deutschland ist, ist von dem Norden, insbesondere von den Küstenländern nur in gewissen Grenzen mitgemacht worden.

Viel unmittelbarer als die vornehme bürgerliche Möbelkunst, die im Vorstehenden überblickt worden ist, spiegelt sich naturgemäß die Stilwandlung vom Barock zum Rokoko in den Prunkmöbeln der Schlösser. Waren doch zumal die reichen Konsoltische mit den Spiegeln darüber, die Kanapees, die Sessel und Schemel Teile der reichen Zimmerausstattungen. Von Schüblers und Deckers Vorlagewerken bis zu den gestochenen Wandentwürfen Hoppenhaupts sehen wir ihren Stil in Verbindung mit der Wandornamentik fortschreiten. In den Formen der Schnitzereien zeigen die Prachtstücke in den „Reichen Zimmern" der Münchner Residenz und den anderen Zimmereinrichtungen des Kurfürsten Karl Albert den üppigen Reichtum Cuvilliés; die Garnituren der Würzburger Residenz aus der Mitte des Jahrhunderts den freien Zug der spätesten Weise Balthasar Neumanns (Abb. 102); diejenigen in den Schlössern Friedrichs des Großen Nahls Geist und den des Hoppenhaupt (Abb. 103), während solche aus der Mannheimer Residenz und vom Rhein das gemäßigte Rokoko in der Art des Pigage durchblicken lassen. Für die Münchner Schloßeinrichtungen sind weißlakierte, durch vergoldete Rocailleschnitzerei gehobene Kommoden usw. bezeichnend. Die Schrankmöbel, die Schreibtische, die Kabinette, die Bücher- und Medaillenschränke der Schlösser un-

Abb. 104. Kommode, von Kambly. Potsdam, Neues Palais

terscheiden sich sonst gemeinhin nur durch den reicheren Aufbau, die feinere Einlegearbeit und sorgfältigere Schnitzerei von den bürgerlichen Schrankmöbeln. Schöne Beispiele bergen die Gemächer der geistlichen Fürsten im Süden. Nur Friedrich der Große hat die in Paris durch Caffieri und andere zur höchsten Meisterschaft entwickelte Bronzedekoration der Prachtmöbel für seine Schlösser eingeführt. Die von dem 1748 berufenen Melchior Kambly garnierten Möbel mit Bronze in den Potsdamer Schlössern kommen in der Blumenintarsia wie im Aufbau den besten Pariser Möbeln des Louisquinze nahe. Doch äußert sich trotz gelegentlicher genauer Anlehnung in den Bronzen Kamblys die Neigung zur Lockerung der Rocaillen, zur stärkeren Durchsetzung der Schnörkel und Gitter mit Blumengehängen und Ranken. Die breitere Form seiner Beschläge und ihre Führung quer über das Möbel fort sind unterscheidende Kennzeichen im Vergleich mit den Caffierimöbeln. Ein wieviel günstigeres Feld für die Luxusmöbelkunst muß Paris unter Ludwig XV. und XVI. dargeboten haben als die deutschen Fürstensitze, da doch die besten Möbelkünstler hier Deutsche, und zwar meistens Rheinländer gewesen sind. Unter ihnen haben Schwertfeger, Oeben und Riesener den größten Ruf erworben.



17. DIE BILDHAUERKUNST DES BAROCK

Die Jahrzehnte nach dem Dreißigjährigen Kriege haben auch in der Bildnerkunst die Überreste des kleinlich gewordenen Ziergeistes der Spätrenaissance überwinden müssen. Mit dem größeren Stil der Baukunst drang in die deutsche Bildnerei die zusammenfassende Gestaltungsweise des Barock ein. Man betrachte die seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts entstehenden Grabmäler, die Epitaphien in den Kirchen. Durchgehende Säulen großer Ordnung und ausladende Segmentgiebel bilden den Portikus für die meist lebensgroße kniende oder hingelagerte Gestalt. Wie alles Kleinliche des Ornamentes vermieden — das krause Roll- und Knorpelwerk des Dreißigjährigen Krieges durch großgeformte Kartuschen verdrängt wird, so baut sich auch die Figur monumentaler auf. Ihre Haltung ist feierlicher, die Falten des Gewandes fallen in volleren Massen herab. Die Züge des von der Allongeperücke umrahmten Kopfes sind in größeren Flächen zugeschnitten. Gegenüber den in starrer Beterstellung knienden Grabmalsfiguren des älteren 17. Jahrhunderts erscheinen die Fürsten, Bischöfe und Generäle der Barockepitaphien als Vertreter einer modernen Menschheit. (Grabmäler des Georg Christian von Hessen-Homburg [† 1677] im Mainzer Dom von Arnold Harnisch, des Bischofs Bernhard von Galen von Joh. M. Gröninger im münsterschen Dom um 1678 und des Feldmarschalls von Sparr in der Berliner Marienkirche von Quellinus d. J. [?] von 1663.)

Die äußeren Grundlagen der Barockbildnerei sind die gleichen wie die der Baukunst. In Süddeutschland und Österreich empfängt sie Anregungen von den Italienern; am Rhein, in Westfalen und im übrigen Niederdeutschland von den Niederländern. Beide Bildnerschulen waren in Beziehung miteinander um die Mitte des 17. Jahrhunderts auf den Höhepunkt des Barockstils emporgestiegen. Rom war der Hauptschauplatz dieser Entfaltung. Hier gab Bernini dem plastischen Wollen des Barockzeitalters den gewaltigsten Ausdruck. Von hier gingen Düquenoy und der ältere Quellinus aus, die Begründer der niederländischen Barockbildnerei. Die neue Auffassung in der Grabmalsgestaltung hat von diesem Kreise ihr Gepräge erhalten. Eine neue Menschlichkeit drückt sich in den plastischen Bildnissen der Meister aus.

Ihre besondere Kunst betätigt sich in der virtuosen Verschmelzung eines vertieften Naturstudiums mit großzügigem Stilgefühl. Die Hautoberfläche, die Haarlocken, die Spitzenkragen, die Stickereien der Gewänder werden bis ins einzelne und doch mit plastischem Empfinden wiedergegeben. Die Vorliebe für malerische Wirkungen findet ihre Nahrung an der Verbindung verschiedenfarbiger, weißer, gelblicher, schwarzer und roter Marmorflächen. Neben dem Marmor und Alabaster ist die Arbeit in Stuck und in buntgefärbtem geschliffenem Stuckmarmor von den Italienern in Deutschland bei der plastischen Ausschmückung der Altäre, Grabkapellen usw. gefördert worden.

Bald nach dem Dreißigjährigen Kriege erscheint in Salzburg unter Erzbischof Guidobald von Thun der Italiener Antonio Daria, der Schöpfer des Hofbrunnens, dessen Seepferde, Felsen und Schalen mit den schäumenden Wasserstürzen zum erstenmal den Berninischen Geist verkünden. Gleichzeitig arbeiteten für den Großen Kurfürsten die Holländer Quellinus, Eggers und Dusart, von deren Hand das Berliner Schloß und die Potsdamer Gärten noch Statuen und Büsten aus Marmor besitzen. Der dreißigjährige Kriegswinter hatte in Deutschland die besten bildnerischen Kräfte verkümmern lassen. Nur im flachen Ornament haben sich nun zunächst einheimische Meister neben den Ausländern behaupten können, so die Stukkatoren von Wessobrunn und die Schnitzer der Hansastädte, die beide die barocken Akanthusranken ins Krause umbildeten.

In der Freiskulptur und selbst in der dekorativen Bildnerei haben die Ausländer bis tief ins 18. Jahrhundert hinein neben den inzwischen aufgekommenen deutschen Bildnern eine Stellung behauptet. Es seien nur die aus den südlichen Niederlanden stammenden Meister genannt: Grupello in Düsseldorf, der Bronzegießer de Groff in München, Verhelst in Augsburg, die Familie von der Auwera in Würzburg; aus der späteren Zeit Verschaffelt in Mannheim und Tassaert in Berlin. Von Italienern wirkten Simonetti in Berlin, Domenico Matielli und Corradini in Wien und Dresden, Volpini in München, ebendort später der Porzellanmodelleur Bustelli, der zahlreichen Stukkatoren in Deutschland nicht zu gedenken. Vereinzelt gewannen auch französische Bildhauer eine Stellung an deutschen Höfen, wie Dubut in München, Monnot in Kassel und der jüngere Adam in Berlin. Die Überlegenheit der romanischen Bildhauerschulen über die deutschen beruhte in der plastischen Bewältigung der F r e i figur, insbesondere des Aktes. Abgesehen von der größeren plastischen Begabung der Romanen bewirkte die Verbindung der deutschen Bildhauer mit der Baukunst ihre durchgängige dekorative Gebundenheit. Die deutsche Bildnerei, in dem Zusammenwirken mit der Baukunst von dieser emporgetragen, hat in dem 18. Jahrhundert eine einzig da-

Abb. 105. Afrika, von Schlüter, um 1700. Rittersaal des Berliner Schlosses

stehende dekorative Kraft entwickelt. Der hier ausgeführte Gegensatz tritt uns in Sanssouci vor Augen. Die unten um das kreisrunde Wasserbecken aufgestellten marmornen Götterfiguren des älteren und jüngeren Adam aus Nancy und des Pigalle, die der Große König aus Frankreich erhielt, sind Meisterschöpfungen freibewegter nackter Körper. Dagegen sind die von deutschen Meistern (Nahl, Glume) gearbeiteten Sandsteinhermen an der Fassade des Schlößchens unvergleichliche Zeugnisse des organischen

Verwachsenseins mit dem Körper des Gebäudes. Friedrich der Große hat offenbar den Sachverhalt ähnlich empfunden, denn so tüchtige einheimische Bildhauer ihm für die Ausschmückung seiner Schlösser zu Gebote standen, so hat er doch die Bemühungen um Gewinnung französischer Bildhauer immer erneuert. Die Fertigkeit der französischen Schule in der Marmorbildhauerei stellte diese gegenüber den in Sandstein, Stuck und Holz arbeitenden deutschen Werkstätten an sich schon auf eine höhere Stufe. Wie viel mehr tritt die vorwiegend dekorative Begabung der deutschen Barock- und Rokoko-Bildnerei noch in den Vordergrund bei den süddeutschen Meistern. Mit der Raumkunst Balthasar Neumanns, Johann Michael Fischers und ihrer Genossen erreichte in Süddeutschland die Rokokobildnerei mit den Auwera, mit Straub, Günther und Egell auf der Höhe des Jahrhunderts ihre Glanzzeit. Die Bedeutung dieser Künstlergruppe beruht ganz eigentlich in ihrem Zusammenspiel mit dem Orchester der Raumdekoration, worin eben die Stärke der deutschen Kunst des Jahrhunderts liegt. Die in der Berninischen Kunst enthaltenen malerischen Keime sind von den deutschen Bildnern auf die Spitze getrieben worden, in gleicher Weise wie die deutsche Baukunst die Richtung Borrominis bis zum Äußersten entwickelt hat. Die italienische und namentlich die französische Bildnerei bleibt im Vergleich damit immer klar und bestimmt — daher auch ihre Überlegenheit im Porträt und im Nackten. Aber ähnlich wie in der Architektur werden die in Deutschland heimisch gewordenen welschen Meister in unsere Kunstströmung mit hineingerissen, so daß beispielsweise die Italiener in Deutschland eine Lockerung des plastischen Stiles im Rokoko mitgemacht haben, die in ihrer Heimat seltener zu finden ist. Es sei an den Nymphenburger Porzellanmodelleur Bustelli erinnert, der in Chiaveri, dem Schöpfer der Dresdener Hofkirche, seinen Partner auf dem Gebiete der Architektur hat.

Betrachten wir den Verlauf der Stilentwicklung im einzelnen. Die figürliche Bildnerei in Deutschland in den Jahrzehnten nach dem Westfälischen Frieden hat an vielen Stellen unter dem Eindruck der italienischen und niederländischen Meister und durch den Einfluß der in Rom entstandenen Kupferstiche Joachim Sandrarts eine größere Formengebung angenommen. Das zeigen die Werke der Kleinplastiker, die aus der Überlieferung der deutschen Spätrenaissance herauswuchsen, wie die Elfenbeinstatuetten Kerns, die figurenreichen Elfenbeinschüsseln der Maucher, die eisengeschnittenen Statuetten Leygebes, der aus Nürnberg an den Hof des Großen Kurfürsten kam (Leopold I. zu Pferde von 1660 in Schloß Rosenborg, der Große Kurfürst als Bellerophon zu Pferde in Berlin 1680), ferner die Treibarbeiten der Silberschmiede. Die Reihe marmorner Kaiserbüsten auf der Terrasse des

Abb. 106. Denkmal des Großen Kurfürsten, von Schlüter, 1701. Berlin

Abb. 107. Sklave vom Denkmal des Großen Kurfürsten

Abb. 108. Sklave vom Denkmal des Großen Kurfürsten

Abb. 109. Sterbender Krieger, von Schlüter um 1700, am Berliner Zeughaus

Charlottenburger Schlosses von einem Meister Günther und die in der Spätrenaissance wurzelnden Altarfiguren Ableitners in München sind bezeichnend für die erste Stufe der Einwirkung des Barock. Eine gewisse Schwerfälligkeit haftet diesen Frühwerken der deutschen Barockplastik an, wofür auch die Figuren an den genannten Grabmälern Joh. Mauritz Gröningers in Münster und Arnold Harnischs in Mainz zeugen. Eine tiefere Erfassung der Bewegung und des Faltenwurfs der Berninischen Kunst verkünden zum erstenmal die Figuren auf der mehrfach erwähnten, unter Leitung Burnacinis und Mitwirkung des jungen Bernhard Fischer von Erlach in den achtziger Jahren errichteten Pestsäule auf dem Graben in Wien: die von Mathias Rauchmüller, Paul Strudel und anderen gemeißelten Statuen des knienden Kaisers Leopold und der stehenden und auf Wolken schwebenden Engel mit der oben thronenden Dreieinigkeit.

Die Rossebändigergruppe vor dem Marstall in Salzburg von Maendl ist ein weiteres Zeugnis der Aufnahme des italienischen Barock am Ausgang des 17. Jahrhunderts. In diesem Zeitpunkt kommen Schlüter und Permoser

Abb. 110. Sterbender Krieger, von Schlüter
um 1700, am Berliner Zeughaus

empor. Sie ergreifen den römischen Barock mit ihrem ganzen Wesen und schmelzen ihn im Feuer ihrer Leidenschaft ins Deutsche um. Es beginnt die Blüte der deutschen Barockbildnerei, deren Hauptsitze Berlin, Dresden, Wien und München werden.

Andreas Schlüter ist wie als Baumeister, so als Bildhauer bereits in Warschau mit der Schule Berninis in Berührung gekommen. In Rom, wohin ihn Friedrich I. sandte, hat er ihre Werke studiert. Er steigert die Bewegung Berninis. Er bildet dessen plastische Bestimmtheit ins Schwellende um. Im Fortschreiten wächst der Schwung und die Körperlichkeit seiner architektonischen Glieder zugleich mit der Bewegung der Figuren. In dem Elisabethsaal und im großen Treppenhaus des Berliner Schlosses scheinen die nackten Giganten mit den schweren Gebälken im Streite zu liegen; in dem späteren Rittersaal sind die reichen Figurengruppen mit den ausladenden und geschwungenen Gebälken zu einem Ganzen verwebt. Wie wundervoll schmiegen sich die Körper der Erdteile den gebogenen Türgiebeln an (Abb. 105). In den Ecken der Deckenvouten durchstoßen die zu Knäueln ge-

ballten Figuren und Wolkenmassen die sich aufbäumenden Gesimse; einige streben aufwärts, andere lagern sich auf die Giebel. Gedanken, die Michelangelo an den Mediceergräbern zuerst entwickelt, werden hier zu Ende gedacht. Der einheitliche Schwung, der Schlüters Architektur und plastische Figuren beseelt, zeichnet auch seine wichtigste Schöpfung in der Freiplastik, das Denkmal des Großen Kurfürsten auf der Langen Brücke in Berlin, vor allen voraufgegangenen Lösungen dieses Themas aus (Abb. 106). Anregungen aus italienischen (Farnesedenkmäler in Piacenza) und gleichzeitigen Pariser Reiterdenkmälern sind im Geiste des deutschen Barock fortgebildet worden — Jacobi der Bronzegießer der Figuren hatte in Paris gearbeitet, daher auch manche Verwandtschaften mit Girardon und Coyzevox. Alle übertrifft Schlüter in der Durchdringung des Sockels und der Figuren der vier daran gefesselten Sklaven und der darüber schreitenden Reiterfigur mit dem einheitlichen Zuge seiner Empfindung. Schlüter ist nicht nur groß als Gestalter körperlicher Bewegung, er vermag auch, diese zum Träger des tiefsten seelischen Ausdrucks zu machen. Das oft so hohle Pathos des Barock erhebt sich in Schlüters besten Werken zu wirklicher Leidenschaft. Die vier Sklaven — die erst 1708 nach Glumes d. Ä., Nahls d. Ä. und anderer Schüler Modellen von Jacobi gegossen wurden — zeigen alle Stufen des Schmerzes, von den in Kummer versunkenen und in ihre Gewänder gehüllten hinbrütenden, bärtigen älteren Männern bis zu dem laut um Gnade flehenden Jüngling zur Rechten (Abb. 107, 108). Über dieses Meer brauender und aufschreiender Leidenschaft der Unterworfenen nimmt der Reiter im römischen Cäsarengewande seinen Siegesweg. Man wird nicht ohne Mühe Werke des Barock nennen können, in denen seelisches Leben mit solcher Tiefe gebildet ist, wie in den Schlüterschen Köpfen erschlagener Krieger an den Schlußsteinen im Hofe des Zeughauses (Abb. 109, 110). Sie sind tot, aber unter den geschlossenen Augenlidern scheint noch Lebensglut zu glimmen. Von dem auf dem Höhepunkt edler Kampfeslust gefällten jungen Helden bis zu den in der wilden Wut vom Tod ereilten, haßerfüllten, zerzausten alten Kriegern eine Fülle verschiedenster Temperamente. In der Wiedergabe tragischen Schmerzes enthüllt sich die tiefe Natur dieses großen, von der Höhe des Glücks sobald in die Nacht des Elends hinabgestürzten deutschen Genius. Ergreifend ist die Gruppe der Afrika im Rittersaal, wo ein Löwe ein junges Negerweib tötet und der Mann, seinen Kopf im Gewand verhüllend, davoneilt (Abb. 105). So auch das kleine Kind auf dem Grabmal Mannlichs in der Marienkirche, das sich dem Totengerippe durch die Flucht vergeblich zu entziehen sucht, und die weinenden Frauen an den Sarkophagen des Königs und der Königin (vgl. Abb. 22). Man halte die Büste des Prinzen von Homburg, die Jacobi nach

Abb. 111. Prinz Friedrich von Homburg, Bronze nach Schlüter, 1701
Schloß Homburg

Abb. 112. Asien, von Schlüter, 1711, in der Loge Royal York, Berlin

Schlüters Modell im Jahre 1701 goß (Schloßhof in Homburg, Abb. 111), neben eine der ähnlich aufgebauten Büsten der gleichzeitigen römischen und Pariser Bildhauer. Wo finden sich dieses lohende Feuer, diese gedrängte Leidenschaft wie in dem sturmatmenden Haupte des alten Kriegshelden, des brandenburgischen Reiterführers in der Schlacht bei Fehrbellin. Es ist eine deutsche Porträtschöpfung, die den besten Bildnissen Dürers gleichkommt. Freilich redet nicht zu uns der gefühlsreiche Jüngling, den uns Heinrich von Kleist als Spiegel seines eigenen Wesens schildert. Wohl aber spürt man noch in den gealterten Zügen das aufbrausende Naturell, das den jungen Kriegsfürsten fünfundzwanzig Jahre früher zum vorschnellen Angriff auf die Schweden hingerissen hatte. Der innere Sturm umwittert den majestätischen Kopf und die Allongeperücke und wühlt selbst in den Falten der Drapierung. Es gibt keinen trefflicheren Ausdruck für die Mächtigkeit des Fürstenideals dieser Epoche des deutschen Barock. Von den späteren Bildhauerarbeiten im

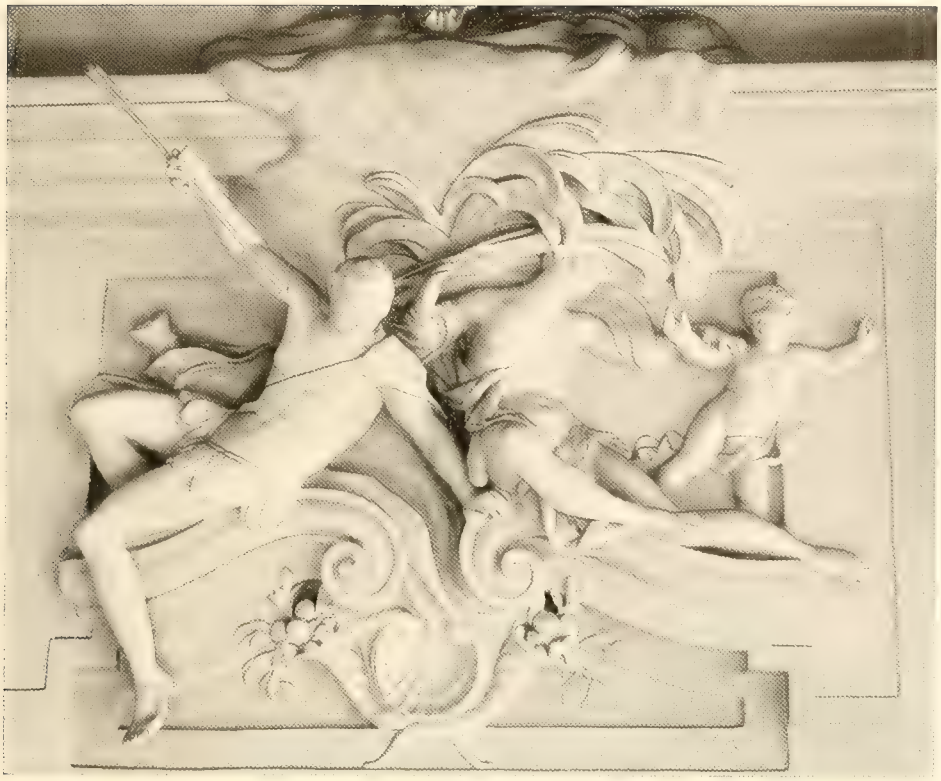


Abb. 113. Afrika, von Schlüter, 1711, in der Loge Royal York, Berlin

Berliner Schloß, seit dem Sturz des Meisters im Jahre 1708, so in den Stuckreliefs und Gruppen an der Decke der Langen Galerie, verfällt der Stil Schlüters ins Zerrissene und trotz vieler Feinheiten scheint es, als ob er die Ausführung mehr und mehr seinen zahlreichen Schülern überlassen hat. Von eigenhändiger Arbeit sind aber sicher die vier Erdteile in Stuck im Saal der Loge Royal York (Abb. 112, 113). Die posaunenblasenden Genien am Eosanderportal und im Eosanderhof des Schlosses gehören den letzten Regierungsjahren Friedrichs I. und teilweise schon dem Beginn der Zeit Friedrich Wilhelms I. an und deuten in ihrer eleganten Bewegung und Gewandung auf den Übergang zu einer leichteren Formengebung — man möchte auf einen Meister aus der Richtung des Coyzevox schließen —, wie ja damals hier der Franzose Dubut wirkte. Die trefflichen Schüler, die Schlüter herangebildet, unter denen Nahl d. Ä. und Glume d. Ä. hervorragten, konnten leider in Berlin nicht zur Entfaltung kommen, da Friedrich Wilhelm I. ihnen keine

Abb. 114. Herkules und Omphale, Elfenbeinschnitzerei von Permoser
Anfang 18. Jahrhunderts. Berlin, Schloßmuseum

Abb. 115. Engel, von Raphael Donner
Dom in Preßburg, um 1730

großen Aufgaben bot. Eines der schönsten Werke, in dem noch Schlüterscher Geist nachwirkt, ist das Grabmal Glumes in der Berliner Marienkirche, um 1725 zugleich mit der Kapelle für den Finanzminister Johann Andreas von Kraut errichtet. Auf dem Sarkophag die Büste des Verstorbenen und daneben die weiblichen Gestalten der Zeit und Ewigkeit, alles in weißem Marmor.

Schlüter ist, sieht man von den Architekten ab, das größte, man kann ruhig sagen, das einzige wahre Genie unter den deutschen bildenden Künstlern des Jahrhunderts. Sein Schaffen ist freilich durch die Beschränkungen seiner Umgebung und Zeit bedingt worden. Nur vereinzelt kann er sich ungehemmt entfalten. In diesen Werken allerdings erreicht er eine überragende Höhe. Aus ihnen spricht, befreit von allen Gewaltsamkeiten des Ba-

rock, die Seele des großen Menschen zu uns bis auf den heutigen Tag. Er steht auf einer Höhe mit Bach und Leibniz. Die strömende Leidenschaft der deutschen künstlerischen Empfindung des 18. Jahrhunderts, die in der Musik, der Raumkunst und späterhin auch in der Dichtung hervorbricht, findet in seinen Götter- und Geniengestalten den ergreifendsten plastischen Ausdruck: wir meinen den Genius des Jahrhunderts, den der junge Goethe in Wanderers Sturmlied besingt:

„Vater Bromius!
Du bist Genius,
Jahrhunderts Genius,
Bist, was innere Glut
Pindarn war,
Was der Welt
Phöbus Apoll ist. —

. . . Innere Wärme,
Seelenwärme
Mittelpunkt!"

Die Einsamkeit seiner Erscheinung teilt Schlüter mit den meisten bedeutenden Männern unseres Volkes. Ein Meteor im wahren Sinne des Wortes, nur kurze Zeit alles überstrahlend und wieder zurückfallend ins Dunkel, aus dem er hervorgebrochen[12]).

Schlüters süddeutscher Zeitgenosse Balthasar Permoser, geboren 1651 in der Nähe von Traunstein, ist gleichfalls ein Schüler der römischen Barockbildnerei. Seine ersten Lehrjahre verbrachte er in Salzburg unter dem Eindruck der Kunst Anton Darias und in Wien bei Knacker, einem der Mitarbeiter an der Pestsäule, der später am Castrum doloris Josephs I. und an dessen Gruft mitarbeitete. Um 1675 begab er sich nach Italien und erfuhr die Einwirkung von Bernini und Pietro da Cortona. Einige Zeit arbeitete er in Florenz für Cosimo III., besonders kleine Werke in Elfenbein. Um 1689 wird er Hofbildhauer Joh. Georgs III. in Dresden. Seine Blütezeit ist das erste Viertel des 18. Jahrhunderts. Permoser ist gleichzeitig mit Schlüter im Auftrage Friedrichs I. auch für das Berliner Schloß tätig gewesen (zwischen 1704 und 1710). Es werden ihm die in diesen Jahren entstandenen Hermen an den beiden Balkons der Lustgartenseite des Schlosses zugeschrieben, die den besten Werken Schlüters gleichkommen und unter den deutschen Bildhauerarbeiten des Jahrhunderts in vorderster Reihe stehen. Das Verhältnis Permosers zu Schlüter verdiente eine Beleuchtung, da in der Tat Fäden von den Berliner Werken zu den Hermen und Atlanten am Dresdener

Abb. 116. St. Martin, von Raphael Donner, am Dom in Preßburg, 1734

Zwinger führen, deren beste Stücke, so namentlich am Wallpavillon, von Permosers Hand herrühren (um 1720, Abb. 15). Gegenüber der Ruhe der Berliner Schloßhermen ist in den Dresdener Satyrhermen die Lockerung der Bewegung und Schwellung der Formen gesteigert. Mit den stark unterschnittenen, gewaltsam gebrochenen und gerollten Gebälken und Giebeln der Pöppelmannschen Architektur sind sie zu einem unvergleichlichen Ganzen verwachsen. In seinen späteren Werken drängt sich ein schnörkelhafter Zug stärker hervor; anderes wieder, wie die beiden holzgeschnitzten überlebensgroßen Heiligengestalten im Dom in Bautzen, zeichnet sich durch großen Stil aus (Abb. 114). Die Grabmalsgruppen und die Apotheosen, wie die um 1721 entstandenen, auf den Prinzen Eugen und August den Starken verraten auch im Gedanklichen einen Hang zum Übertriebenen. Permoser war als Mensch voll wunderlicher Züge, ein echter Künstler des Barock. Seine Virtuosität in der Technik der Marmor- und Elfenbeinarbeit riß die Zeitgenossen zur Bewunderung hin und zog Schüler aus Berlin, aus Wien, aus Mannheim (Paul Egell 1712) und von anderwärts in seine Werkstatt. Namentlich für Dresden wurde er der Begründer einer Bildnerschule. Sein Schüler Benjamin Thomae, der mit ihm am Zwinger tätig war, wurde der Lehrer des Meißener Porzellanbildhauers Kändler. In den frühesten plastischen Schöpfungen der Meißner Manufaktur nach Kirchners und Kändlers Modellen lebt Permosers Geist fort [13]).

In Wien und im übrigen Österreich kommt die Bildnerei nach Beendigung des Spanischen Erbfolgekrieges zugleich mit der Baukunst zur höchsten Entfaltung. Die Italiener, Matielli, der Schöpfer der Gartenfiguren im Schwarzenberggarten (1716), der Herkulesgruppen am Reichskanzleitrakt der Hofburg, Corradini und der vor allem in Heiligenkreuz tätige Venezianer Giuliani haben eine erneute Verbindung der österreichischen Bildnerkunst mit der fortgeschrittenen italienischen hergestellt. Ganz ähnlich wie in der Baukunst Bernhard Fischers von Erlach und Lukas von Hildebrands hat in der Bildnerei offenbar die Ausdehnung der österreichischen Herrschaft in Italien den Zusammenhang der beiden Kunstgebiete gefördert. Matielli und Corradini gingen später nach Dresden, wo sie eine Reihe von mythologischen Figuren für den Großen Garten und Matielli die Steinfiguren auf Chiaveris Hofkirche schufen. In Wien hatte sich inzwischen ein einheimischer Meister erhoben, der, aus der Schule Giulianis und anderer Venezianer hervorgegangen, als erster deutscher Meister den wuchtigen Barockstil in eine freiere und zartere Form überführte: Raphael Donner. Seine Blütezeit ist um 1730. Donner kommt in der Gestaltung seelischen Ausdrucks Andreas Schlüter gleich. Er hat den religiösen Themen eine tiefere Fassung gegeben. Die

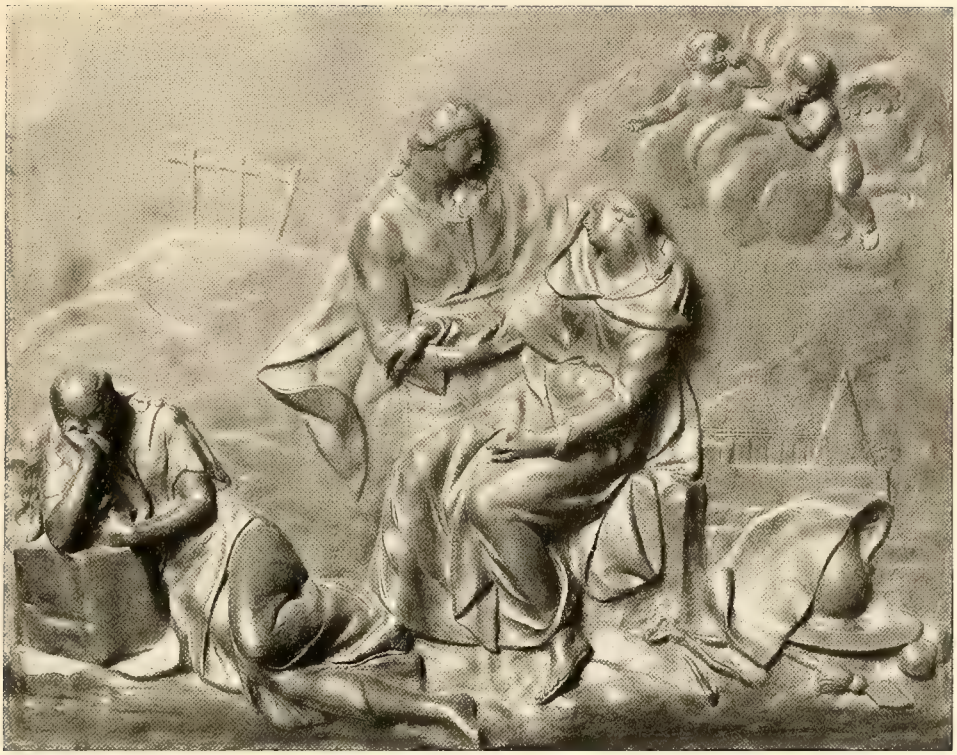


Abb. 117. Maria und Johannes, von Raphael Donner. Bleirelief im Münzamt Wien

Pietà, die Beweinung Christi durch Maria, durch die Freunde und die Engel hat er im Relief und in Altargruppen mit Innigkeit gestaltet. Die Gebärden seiner klagenden und anbetenden Engel drücken Trauer und Hingebung ergreifend aus (Abb. 115, 117). Mit der Lockerung des Faltenstils, mit der Lösung der Bewegung und der schlankeren Bildung der Gestalten geht eine verfeinerte Seelenstimmung Hand in Hand. Im Relief tritt eine weichere gleichmäßig schwellende Flächenbehandlung an Stelle der oft stürmisch bewegten Unruhe des älteren Barock. Das malerische Element, die Wirkung mit hellen und dunklen Flecken tritt in den Vordergrund vor dem plastischen der Zeit um 1700. (Vgl. Donners Reiterstatue des hl. Martinus von 1734 an der Martinskirche in Preßburg [Abb. 116] mit der des Großen Kurfürsten von Schlüter). Auch die Verbindung der Heiligengruppen und Reliefs mit der gelockerten spätbarocken Architektur der Altäre usw. zu einem dekorativen Ganzen bekundet einen entwickelten malerischen Sinn. Donner bewegt sich damit auf der in den späteren Werken Permosers eingeschlagenen Linie; dieser

Abb. 118. Madonna, von Egid Quirin Asam um 1730. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

hat wohl auch auf Donner eingewirkt (vgl. Donners Apotheose Karls VI.). Dagegen tritt in der plastischen Bildung nackter Körper frühzeitig eine Mäßigung im Malerischen, eine geradezu klassische Haltung zutage, allerdings erst in den späteren Schöpfungen, den Flußgöttern am Brunnen des Neumarktes und den Genien am Wandbrunnen des Rathauses in Wien. Also eine verwandte Erscheinung wie in der Wiener Architektur, in den Werken des jüngeren Fischer von Erlach. Der Bleiguß, in dem die Mehrzahl der Donnerschen Werke gearbeitet sind, kommt dem weichen Formenideal des Meisters entgegen. Unter den Wiener Nachfolgern Donners ragen Hagenauer und Franz Xaver Messerschmied als Hauptvertreter eines temperamentvollen Rokokostils hervor; von des letzteren Hand stammen neben Heiligenfiguren in Stein und Marmor eine Reihe plastischer Kopfstudien. Im allgemeinen wendet sich die Wiener Plastik unter Maria Theresia früher als anderswo einem ruhigeren Stile zu. Die dekorative kirchliche Skulptur hat unter Karl VI. zugleich mit der spätbarocken Baukunst in allen österreichischen Ländern, so in Tirol, in Böhmen und Schlesien, üppige Blüten getrieben.

Die kräftigste Umgestaltung der plastischen Grundzüge des Barock in eine rein malerische Form ist von den oberbayerischen Stukkatoren und Holzschnitzern seit den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts im Bunde mit der Raumausstattung vollzogen worden. Andreas Faistenberger und namentlich Egid Quirin Asam in München — die beide in Rom studiert hatten — haben die äußerste Verschmelzung der figürlichen und ornamentalen Bildnerei mit den architektonischen Gliedern herbeigeführt. Die goldschimmernden Altarausstattungen Egid Quirin Asams in der Johann-Nepomuk-Kirche in München (vgl. Abb. 45) und in der Klosterkirche in Weltenburg (1735) fließen mit den Räumen zu einem flimmernden Bilde zusammen. Die heftigen Licht- und Schattengegensätze mit den aus dem Licht auftauchenden, von hinten beleuchteten, dramatisch bewegten Heiligengestalten versetzen uns noch einmal in die barocke Stimmung, die in dem Feuerwerk der Feste und den Blitz- und Wolkenerscheinungen der Theater ihren Höhepunkt fand. Die Lockerung der Bewegungen und des Faltenwurfs rückt die Figuren des Faistenberger, des Asam (Abb. 118) und des Münchner Schnitzers Joachim Diettrich (Hochaltar der Klosterkirche in Diessen) in den Beginn des Rokoko.

Abb. 119. Hochaltar im Dom zu Worms, um 1750

18. DIE BILDHAUERKUNST DES ROKOKO

Der Eintritt des Rokokostils am Ende der dreißiger Jahre bezeichnet in der figürlichen Bildnerei den Anfang einer auf breitester Grundlage erwachsenden, mehr als dreißig Jahre dauernden Blüteepoche. Nun schwingen sich die bayerischen und mainfränkischen Bildhauerwerkstätten auf dem Gebiete der kirchlichen Skulptur empor. Neben der Stuckarbeit, die aus dem Schoße der Schule von Wessobrunn erwuchs, und neben der dekorativen Steinbildnerei erlangt die Holzschnitzerei in diesen Landschaften — seit den zwanziger Jahren schon in Oberbayern — eine überragende Stellung. Die Bildhauer vereinigen sich mit den Tischlern in der Herstellung reichausgestatteter Altäre, Kanzeln, Chorstühle und Beichtstühle. An keiner Stelle läßt sich der Zusammenhang der architektonischen und ornamentalen Gliederbildung des Figürlichen im Rokoko klarer empfinden, als an den Altaraufbauten, die seit den dreißiger Jahren in großer Zahl in Bayern und Franken entstehen. In der Münchner Schule, die an Fruchtbarkeit die anderen überragt, führen die Altarschöpfungen Egid Quirin Asams um 1730 zum Rokoko hinüber. Die in den vierziger und fünfziger Jahren von Johann Baptist Straub und seinen Mitgenossen in Diessen (vgl. Abb. 46), Schäftlarn, Ettal, Für-

stenzell, Grafrath usw. ausgeführten Altäre veranschaulichen das rasche Aufblühen des Rokokostils. Seine freieste Entfaltung stellen die Altarwerke Ignaz Günthers in Rott am Inn, Neustift, Weyarn, Starnberg, sowie in einigen Kirchen von München (St. Peter, Bürgersaal) und Umgegend dar. Die Grundform des Barockaltars mit wuchtigen Säulenstellungen, wie sie Pozzo und Fischer von Erlach und ihre Zeitgenossen im Beginn des Jahrhunderts nach den Mustern des römischen Barock gestaltet hatten, bildete den Ausgangspunkt. Mehr und mehr werden die Säulen lockerer gestellt; die äußeren treten hervor, der ganze Grundriß gerät in Bewegung, in dem gleichen Maße wie die Gesimse und Giebel zu schwingen beginnen. Und mit der Auflockerung der Kapitelle und der Verlebendigung der Gebälke hat die Erleichterung der Bewegung und der Faltenschwung der Heiligenfiguren zwischen den Säulen und in den Bekrönungen Schritt gehalten. Die anbetend geneigten und verzückt emporblickenden Gestalten Straubs und Günthers scheinen durchströmt von dem auf- und abwogenden Bewegungsgefühle, das die architektonische Gliederung der Altäre beseelt und in den Rocailleschnörkeln der Abschlüsse verklingt (Abb. 120, 121). Die schmelzende Empfindung geht noch über die des Raphael Donner hinaus, dessen Einfluß sowohl Straub wie sein Schüler Günther in Wien erfahren haben[14]). Die schlanken, lockigen Engelknaben der bayerischen Meister bekunden ihre Herkunft aus Donners Schule. Im Verein mit pausbäckigen Engelkindern umschweben sie die göttlichen Gestalten, auf Wolken emporsteigend, auf Schnörkeln kniend und an den Gesimsen hängend. In der Gestaltung weiblicher Anmut und seliger Hingabe liegt die stärkste Seite dieser Richtung. Die jungfräuliche Gottesmutter auf der schlangenumwundenen Weltenkugel, die Immaculata in lieblicher Unschuld, die Schmerzensmutter mit dem Leichnam ihres Sohnes auf dem Schoße, heilige Bekennerinnen liegen ihr am besten (Abb. 118). Ebenbürtig und in verwandtem Sinne entwickelt sich in Würzburg die Altarbildnerei Auweras, der in der üppigeren Formen- und Faltengebung die flämische Herkunft zu bekunden scheint (Augustinerkirche Abb. 32). Er war auch in der kirchlichen Steinbildnerei der führende Meister des Fürstbistums am Main, wofür eine Reihe von Schutzpatronen an Würzburger Häusern, sowie die drei obersten Stationen des Kreuzwegs zum Käppele zeugen. In Mannheim wirkte in derselben Zeit Paul Egell, dessen holzgeschnitzter Altar aus der Oberen Pfarrkirche in Mannheim im Berliner Museum um 1760 die letzte Entwicklungsphase des kirchlichen Rokoko dieser Gegenden verkörpert (Abb. 122)[15]). Die aufgelöste Haltung der Statuen, der lokkere Zuschnitt der Gewandflächen sowie die skizzenhafte Modellierung des Reliefs der Rückwand: alles das beweist die äußerste Erleichterung des For-

Abb. 120. Kirchenvater, von Ignaz Günther
Tonmodell im Kaiser-Friedrich-Museum

mensinnes im spätesten Rokoko. Vollends enthüllt sie sich in der Bildung des Rahmens mit bewegten Palmbäumen und des oberen Abschlusses als gekräuselte muschelartige Schnörkel. Egell, von dem auch das Giebelrelief am Bibliotheksflügel des Mannheimer Schlosses herrührt, ist aus der Schule Permosers hervorgegangen. Mit den aufgeführten Namen ist die Zahl tüchtiger Rokokomeister nicht erschöpft [16]). Die glänzende Entfaltung der kirchlichen Rokokobildnerei auf dem Höhepunkt des Jahrhunderts ist unlösbar verknüpft mit dem gleichzeitig erblühten Raumsinn des kirchlichen Rokoko, der in den Bauten Neumanns, Johann Michael Fischers und ihrer Zeitgenossen wirkt. In der vor- und rückwärts, der auf- und abflutenden Bewegung der Plastik verdichtet sich körperlich das Raumempfinden dieser Generation. Wie weit der Bildhauer in das Bereich des Architekten, oder der Architekt in das des Bildhauers übergegriffen, kann hier nicht näher erörtert werden. Entwürfe zu Altären und anderen Dekorationsstücken wurden bald von diesem, bald von jenem geliefert. In Dresden findet die kirchliche Bildnerkunst Permosers ihre Fortsetzung in den religiösen Porzellangruppen Kirchners und Kändlers; der letztere hat auch einige Grabmäler in Stein gearbeitet. Neben der Hauptströmung des kirchlichen Rokoko, in der viele Züge volkstümlicher Kunst ans Licht kommen, hat damals der römische Barock stellenweise nachgewirkt, wie der Statuenschmuck Mattiellis auf der Dresdener Hofkirche und die Bildwerke Verschaffelts an der Mannheimer Jesuitenkirche dartun.

Die weltliche Bildnerei des deutschen Rokoko tritt gegenüber der kirchlichen an Bedeutung und Umfang zurück. Sie hat in der Bau- und Gartenskulptur ihr Bestes geschaffen. Die Werkstätten am Main und Mittelrhein sowie die von Berlin und Potsdam haben darin Ausgezeichnetes geleistet. In den Mainbistümern steht an erster Stelle Ferdinand Tietz, ein Deutschböhme [17]). Seine Sandsteinarbeiten in den fürstbischöflichen Parks von Seehof und Veitshöchheim haben die sinnliche Bewegtheit, die uns in den ornamentalen Erfindungen des deutschen Rokoko entgegentrat. Die halbnackten Nymphen Satyrn und Putten (Abb. 123), die kokett gekleideten Kavaliere und Damen, Jäger und Jägerinnen, Komödien- und Opernfiguren, die Garten- und Jagdtrophäen wachsen wie Naturgebilde aus den dunkeln Hainen, aus den Laubgängen, aus den Felsen der Bassins und den Geländern der Balustraden und den Treppenwangen heraus. Mit den glänzenden Aktfiguren des Adam und des Pigalle kann man die verdrehten knusprigen Frauen- und Kinderkörper des Tietz nicht vergleichen; sie sind mehr ornamental empfunden. Das Auf- und Abschwellen der gerundeten Glieder ist dem Flächenspiel der Rocailleornamente verwandt. Und selbst in den Köpfen wirkt dieses Spiel fort. So

Abb. 121. Verkündigung, von Ignaz Günther. Mitte 18. Jahrhunderts
Kirche zu Weyarn

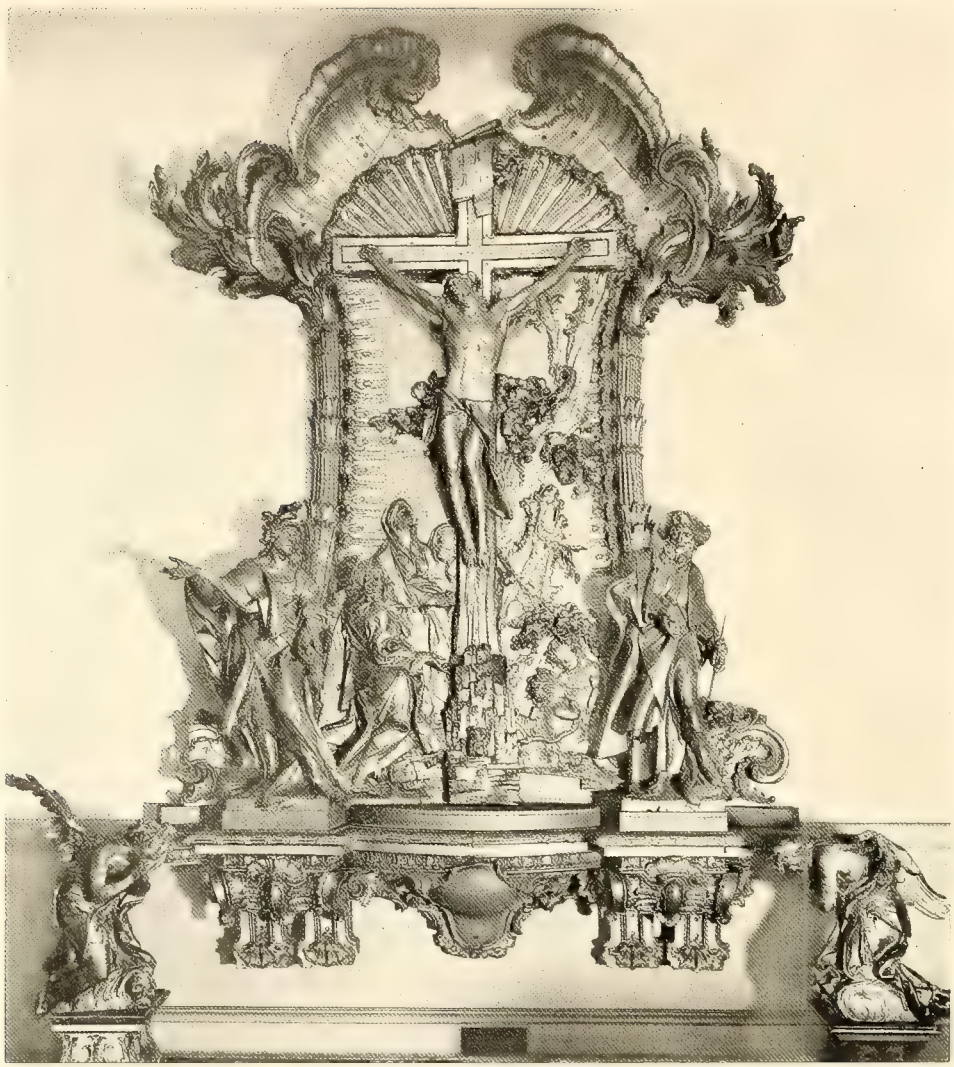


Abb. 122. Hochaltar der Oberen Pfarrkirche in Mannheim, von P. Egell, um 1760
Berlin, Kunstgewerbemuseum

trifft Tietz das Triebhafte der Wald- und Wassergottheiten besonders glücklich, wie das verführerische Lächeln der Sphinxweiber, der Satyrn und Nymphen. Auch die gleichzeitigen Garten- und Bauplastiker Friedrichs des Großen haben gerade in der Fassung des halbmenschlichen, halbtierischen Lebens der Naturgötter Köstliches geschaffen. Es seien die Sphinxweiber

Abb. 123. Steinputto, von Ferd. Tietz, um 1750
Bergrat W. Arbenz, Zehlendorf

von Ebenhecht in Rheinsberg und Potsdam, die Neptunsgruppe im Bassin des Potsdamer Lustgartens und die Brunnengruppen unter der vorderen Kolonnade als die Überreste des umfangreichen alten Bestandes genannt. Den Naturgeist des deutschen Rokoko verkörpern mit am schönsten die Fauns- und Nymphenhermen an der vorderen Fassade von Sanssouci (Abb. 75). Welche Sinnenlust durchströmt die sich räkelnden, mit den Gebälken spielenden Körper und die lächelnden Köpfe; wie webt sie in den Weinranken, den Kürbisstauden, den Pansflöten, Syringen und Schellentrommeln, in den Garten- und Musikgeräten, die um die Bäuche der Waldgötter geschlungen sind. Und welcher organische Zusammenhang zwischen den architektonisch gebildeten Schäften der Hermen, den rankenden Ornamenten und den herauswachsenden Menschenleibern. Die geistvolle Verbindung der Architektur und der verzierenden Skulptur ist ein Kennzeichen der besten Schöpfungen des deutschen Rokoko, insbesondere der Werke, die damals für Friedrich den Großen entstanden. Die zarten Umrisse der Attikafiguren und Blumenvasen auf den Bauten und Kolonnaden Knobelsdorffs sind nur die Ausklänge des feinen Lebens seiner Pilaster, Gesimse und Gebälke. Das glänzendste Werk solcher sprühenden Dachbekrönung sind die Pferdegruppen vom jüngeren

Glume auf den beiden Risaliten des Marstalls am Potsdamer Lustgarten (Abb. 124). Trotz des wilden Aufbäumens und Ausschlagens bilden die Pferde mit dem Unterbau eine Einheit; nur das höchste Stilgefühl war imstande, Gegensätze, wie die strengste Säulenarchitektur mit den zackigsten Umrissen des Bildwerkes zu verbinden. Es geht vom jüngeren Glume über seinen Vater bis zu dessen Lehrer Schlüter eine Linie der Schultradition zurück. Die Pferde Glumes vergegenwärtigen im Rückblick auf Schlüters Denkmal und auch auf die Gruppen der Schlüterschen Schule auf der Attika des Zeughauses: wie die deutsche Bildnerei von dem noch gebundenen Stile des Barock zur äußersten Lockerung des Rokoko in dem halben Jahrhundert fortgeschritten ist. Einige andere gleichzeitige Musterlösungen verwandter Art sind die Jagdgruppen von Manskirch auf dem für Clemens August errichteten Hirschberger Tor (jetzt in Arnsberg), und die Pferdegruppe auf dem Marstall in Ehrenbreitstein. Zu den Glanzwerken der deutschen Bauskulptur des Rokoko gehören die Arbeiten des Tietz an der Residenz in Trier, die Giebelreliefs und das in Rocaillen aufgelöste Treppengeländer im Stiegenhaus; ferner der köstliche Sandsteinschmuck des Feill am Erbdrostenhof und am Residenzschloß in Münster und die um 1765 entstandenen Giebelreliefs und Gruppen Verschaffelts am Schloß zu Benrath. Verschaffelt hat eine Reihe dekorativer Gruppen für den Park Karl Theodors in Schwetzingen geliefert, unter denen die gefallenen Hirsche am Eingang der großen Allee hervorragen. Bemerkenswerterweise hat die Barock- und Rokokobildnerei das Pferd und besonders das leidenschaftlich erregte sprengende Pferd mit höchstem Feingefühle zu gestalten vermocht. Den schon genannten Pferdegruppen seien aus dem Rokoko noch angeschlossen das Reiterdenkmal Kändlers für August III., das allerdings nur in dem kleinen Porzellanmodell erhalten ist, sowie die edlen Pferdeköpfe am Marstall bei der Wiener Hofburg und die Pferdebändiger von Nahl in der Aue in Kassel. Der Rokokostil hat in der Bildnerei bis in das Ende der siebziger Jahre das Feld behauptet. Allerdings macht sich namentlich in den nackten Figuren in diesem Zeitpunkt bereits die stärkere Einwirkung der antiken Vorbilder geltend. Das plastische Grundgefühl des Barock bleibt aber, wenn auch abgekühlt, vorwaltend. Diese Generation von Rokokoklassikern vertreten in Würzburg Wagner, der Schöpfer der Stationen zum Käppele (Abb. 125), der Puttengruppen im Würzburger Hofgarten und mehrerer mythologischer im Park von Veitshöchheim; in Mainz Johann Peter Melchior [18]), dessen Grabmal im Mainzer Dom und Puttengruppe mit dem Relief des Fürstbischofs Emmerich Joseph von der Reitbahn jetzt im dortigen Museum zu nennen sind, ferner Pfaff, der in seinen frühesten Altargruppen noch den lockeren Spätrokokostil

Abb. 124. Marstall in Potsdam mit Pferdegruppen, von Glume d. J., um 1745

Abb. 125. Joh. P. Wagner, Kreuztragung, um 1770. Würzburg

des Paul Egell aufweist, indessen seine den späteren achtziger Jahren angehörenden allegorischen Figuren auf der von Mangin erbauten Dompropstei schon klassische Formen zeigen; in Berlin gehören Elias und Wilhelm Christian Meyer, die von Meißen herüberkamen, dieser Übergangsrichtung an; sie arbeiteten den Figurenschmuck für die von Gontard und Unger in den siebziger Jahren erbauten Brücken und Kolonnaden. Bettkober, Bardou, Eckstein und andere schließen sich an, während als Hofbildhauer an Stelle des jüngeren Adam der im Stile Falconets arbeitende Flame Tassaert trat. Für Karl Theodor wirkte neben Verschaffelt Conrad Linck, der Frankenthaler

Porzellanmodelleur, dessen Denkmäler auf der Heidelberger Neckarbrücke Hervorhebung verdienen. In München sind Auliczek und Roman Anton Boos, der Schöpfer mythologischer Figuren in den Hofgartenkolonnaden, Vertreter des Rokokoklassizismus. In Wien wirkte in diesem Sinne Ludwig Beyer, dem der Garten von Schönbrunn die Mehrzahl seiner Göttergestalten verdankt. Zum Schluß sei die Ausstattung der Klosterkirche von Salem beim Bodensee von Dürr und Wieland genannt, deren figürlicher Schmuck den letzten Lebensäußerungen des Rokoko zugehört, während die architektonische Umrahmung schon ganz in den geraden Linien und glatten Flächen des Louisseizestils gebildet ist.

So bezeichnet also das erste Drittel des Jahrhunderts den Aufschwung eines kraftvollen körperlichen plastischen Empfindens in den Werken Schlüters, Permosers, Raphael Donners und ihrer Zeitgenossen. Das zweite Drittel des Jahrhunderts stellt die Lockerung des räumlich plastischen Sinnes, die Auflösung ins Malerische dar. In dem letzten Drittel des Jahrhunderts endlich vollzieht sich die Beruhigung zum Flächigen und Linearen, die schließlich, wie sich noch zeigen wird, die plastische Bildungskraft des Barockzeitalters zum Erlöschen brachte.

Selbstbildnis. Chr. Ludw. Lückes in Ton

19. DIE ÖLMALEREI

Gegenüber dem geschlossenen und an glücklichen Schöpfungen reichen Bilde, das die deutsche Baukunst und im Zusammenwirken mit ihr die dekorative Bildnerei und Malerei des Barock und Rokoko darbieten, fällt die Tafelmalerei beträchtlich ab. An dem von innen heraus quellenden Strome der Entwicklung, den wir bisher verfolgt haben, nimmt sie nur bedingten Anteil. Auf diesem Felde fehlen die großen Persönlichkeiten, in denen sich die nationalen Kräfte aussprechen, wie sie das Zeitalter Dürers in der deutschen Malerei gesehen hat. Es scheint, als ob die Summe des künstlerischen Genies von den großen Raumschöpfern und Dekoratoren aufgesogen wurde. Hinzu kommt noch, daß die Höfe die Porträtmalerei nach dem Vorbild der französischen begünstigten. Französische und in Frankreich gebildete niederländische Maler beherrschten dieses Feld fast ausschließlich bis weit über die Mitte des Jahrhunderts hinaus.

Abb. 126. Norbert Grund, Spanischer Seehafen. Prag, Rudolfinum

Abb. 127. Supraporte, von Johann Conrad Seekatz, 1768. Darmstadt, Schloß

Die Erschöpfung der deutschen künstlerischen Kultur am Ausgang des Dreißigjährigen Krieges zeigte sich naturgemäß auf dem Gebiete der Malerei greller als auf dem der übrigen Künste. So werden holländische und flämische Porträtmaler an die norddeutschen Höfe gezogen. Unter dem Großen Kurfürsten finden wir Mytens und Honthorst am brandenburgischen Hofe; Snapphan († 1691) am anhaltischen in Dessau, van der Werff und andere am kurpfälzischen in Düsseldorf. Im engsten Anschluß an den Stil der Holländer malen Matthias Scheits in Hamburg († 1700), Andreas Stech in Danzig († 1697), ebendort Daniel Schulz ihre Porträte und Familienbilder. Gleichfalls knüpfen die Stillebenmaler, wie Abraham Mignon und die Tiermaler wie Christoph Paudiss an die Niederländer an. Den von Grund aus malerischen Zug, den selbst die Niederländer des späteren 17. Jahrhunderts als einen Abglanz ihrer großen Epoche bewahren, lassen ihre deutschen Nachahmer vermissen. Allzuleicht verfallen sie in eine zeichnerische Härte, die z. B. schon Joachim Sandrarts und Matthäus Merians († 1687) Bildnisse zeigen.

Die kirchliche Tafelmalerei des deutschen Barock und Rokoko, um mit dieser die Betrachtung der einzelnen Gattungen zu beginnen, hat ihrem Vorbild, der italienischen, gegenüber keine Bedeutung errungen. Man vergegenwärtige sich die Säle mit den Italienern des 17. Jahrhunderts in der Dresdener Galerie, dem glänzendsten Sammelplatz dieser Art, und rufe sich ins Gedächtnis, was man von deutschen Altarbildern in den Barockkirchen Süddeutschlands gesehen hat: so wird man das bestätigen müssen. Unter dem mächtigen Farben- und Goldprunk der säulen- und figurenreichen Altar-

Abb. 128. Supraporte, von Johann Conrad Seekatz, 1768. Darmstadt, Schloß

aufbauten scheinen die nachgedunkelten Altartafeln mit ihren Verzückungen, Himmelfahrten, Krankenheilungen und Martyrien selten über das Dekorative sich zu erheben. Den älteren Barock vertritt eine Reihe von Altargemälden des Sandrart, des Onghers und des de Rül im Würzburger Dome (um 1670); den reifen Barock die in Carlones Stuckaltären sitzenden Marterdarstellungen von Rottmayer, Johann Wolf und Caspar Sing in den Seitenkapellen des Domes von Passau. Den Übergang zum Rokoko bezeichnen Holzers tiefempfundene Altarblätter, während die Altarbilder Knollers, des Maulpertsch und des Johann Martin Schmidt in Wien, des sogenannten Kremserschmidt, den Ausklang darstellen. Die venezianische Altarmalerei, der ältere Guardi, Piazetta und Tiepolo, hat die spätere österreichische und süddeutsche Altarbildkunst gefördert. Eine Sonderstellung nehmen die religiösen Ölbilder des Januarius Zick ein, die in Sammlungen und selbst im Handel häufiger begegnen. Das Vorbild für sie waren vielfach die religiösen Bilder Rembrandts, die in einem weichen, zwischen Watteau und Chardin schwebenden Stile weicher Flaumigkeit auf eigene Weise umgebildet werden. Mehr der Merkwürdigkeit halber seien aus dem protestantischen Kreise die biblischen Gemälde der am Mittelrhein und Main tätigen Seekatz gestreift.

Nächst der kirchlichen Bildmalerei erstreckt die mythologische ihre Wurzeln am tiefsten in das 17. Jahrhundert hinein. Auch auf diesem Felde hat die deutsche Malerei keine Früchte getragen, die mit den Schöpfungen der Italiener, der Niederländer und Franzosen in einem Atem genannt werden dürfen. Hier beginnt auch schon der Wirkungskreis der ausländischen Hofmaler (van der Werff, Pesne, van Loo!). Nur in Wien errang einen ge-

wissen Ruf durch seine kleinfigurigen Mythologien Johann Georg Platzer († 1760). Im allgemeinen blieben den deutschen Meistern Supraporten und Wandfüllungen vorbehalten, die in kleineren Sälen der Schlösser und vornehmen Häuser angebracht wurden. So haben Zick der Jüngere in Bruchsal, Engers usw., Brinckmann in Mannheim und Seekatz in Darmstadt, ferner Leydensdorf aus Mannheim in Benrath, Coppers in Münster, Harper und Fechhelm in Berlin und Potsdam gewirkt. Neben mythologischen Gegenständen liebt das Rokoko in diesen Wandbildern Darstellungen von kleinen Liebesgöttern, von Schäferszenen, von Idyllen, Sittenbildern, Tieren, Stilleben, Architekturen und landschaftlichen Prospekten. Es versteht sich von selbst, daß die Bilder und Stiche der französischen Maler aus der Nachfolge Watteaus die Vorbilder für die deutschen Schäfer- und Gesellschaftsstücke des Rokoko waren. Die geistvolle Malweise dieser Schule werden wir selten finden. In der strichelnden Aufsetzung kleiner Blitzlichter kommen ihr am nächsten die kleinen Bilder des Pragers Norbert Grund († 1767, Abb. 126). Einen Hauch davon atmen auch die Supraporten von Johann Conrad Seekatz († 1768) aus dem Schloß in Braunshardt, jetzt im Darmstädter Schlosse (Abb. 127, 128). Sie stellen Gesellschaften des hessen-darmstädtischen Hofes in Parklandschaften dar. Den Ausklang dieser Richtung bezeichnen die denkwürdigen Tapetenbilder mit Monatsdarstellungen, die Seekatz im Hause des Rats Goethe in Frankfurt für den einquartierten französischen Königsleutnant Grafen Thoranc gemalt hat (im Museum des Goethehauses) und deren Entstehung zusammen mit den Landschaftstapeten von Christian Georg Schütz und Johann Georg Trautmann Goethe im ersten Buche von Wahrheit und Dichtung verewigt hat (Abb. 129). Die Umrahmungen bewegen sich in dem lockeren Muschelstile des letzten Rokoko. Nicht minder denkwürdig für uns Deutsche ist das im Goethemuseum aufbewahrte Ölbild des Seekatz, Herrn und Frau Rat Goethe mit dem kleinen Wolfgang und der Schwester, alle in Schäfertracht vor einer Parklandschaft mit einer römischen Tempelruine darstellend (Abb. 130). Neben den Schäfer- und feineren Gesellschaftsstücken pflegte das bürgerliche deutsche Rokoko mit Vorliebe das Sitten- und das Genrebild. Mehr als die französischen Meister haben in diesem Fach die Holländer anregend gewirkt. Insbesondere schreibt sich von ihnen die mit der Mitte des Jahrhunderts auftretende Malerei von Familiengruppen und Genreszenen in Innenräumen her. Damit kommt der Geschmack an dem Helldunkel in der Art Rembrandts und Ostades auf, den außer den genannten Meistern Justus Juncker († 1767) in Frankfurt und Christian Wilhelm Ernst Dietrich (Dieterici † 1774) in Dresden nachahmen. Auch diese Erscheinung hat im Leben des jungen Goethe eine Rolle gespielt. Es ist bekannt, wie er als Leip-

Abb. 129. Johann Conrad Seekatz, Monatsbilder
Goethehaus, Weimar

Abb. 130. Johann Conrad Seekatz, Die Familie Goethe
Frankfurt, Goethehaus

ziger Student und unbeschadet der akademischen Lehren Ösers entzückt vor den Niederländern der Dresdener Galerie verweilte. Den Jüngling, dessen leidenschaftliches Begehren war, zwischen der Kunst und dem Leben Beziehungen zu gewinnen, überkam es wie eine Offenbarung, daß er in Osta-

Abb. 131. Daniel Chodowiecki, Der Hahnenschlag. Berlin

des Bildern Eindrücke gestaltet fand, die ihm täglich in der Wohnung und Werkstatt seines Freundes, des Schuhmachermeisters, vor Augen traten.

Die Landschaftsmalerei wurzelt genau so wie die figürliche in dem idealen Stil des 17. Jahrhunderts. Sie ist keineswegs ein Spiegel der heimischen Landschaft, wozu sich so hoffnungsvolle Anfänge in dem Zeitalter Dürers hervorgetan hatten. Wie der deutsche Gartenbau des Barock und Rokoko eine ideale, auf südlichen Pflanzenbildungen aufgebaute Kunstwirkung erstrebte, so ist auch die Landschaftsmalerei dieser Epoche von dem hohen Stil der italienisch-französischen Landschaftsmaler ausgegangen. Die pathetisch bewegten Baumumrisse und Felsen des Salvator Rosa und anderer Italiener, die römischen Berg- und Flußlandschaften der späten Niederländer in der Art des Berghem und Mouscheron und die großen Baummassen, Ebenen und Wolken des Claude Lorrain bilden die Elemente auch der deutschen barocken Landschaftsmalerei. In solcher Art malten in Wien Anton Feistenberger († 1722) und Christian Hilfgott Brand († 1756). Von hier nehmen Argricola und sein Schüler Johann Alexander Thiele in Dresden († 1752) ihren Ausgang. Der letztere geht alsbald zur Darstellung heimatlicher Ansichten über; namentlich malte er Prospekte sächsischer und mecklenburgi-

Abb. 132. Salomon Geßner, Am Brunnen. Zürich

Abb. 133. Johann Heinrich Roos, Römische Hirten. Frankfurt a. M., Staedelsches Institut

scher Städte und Landschaften. Auch der in der Frankfurter Gegend und am Mittelrhein tätige Künstlerkreis vollzieht nach der Mitte des Jahrhunderts einen Übergang von dem idealisierten Landschaftsstil zur Wiedergabe vaterländischer Ansichten. Allein überwiegend bleibt doch auch damals, sowohl in der Wiedergabe des Baumschlags wie des Erdreichs und der Berge der dekorative Zug der Überlieferung bestehen. So in den Rhein- und Mainlandschaften des Christian Georg Schütz, die an den Niederländer Saftleven und in den Nachtbildern Trautmanns, die an Eglon van der Neer erinnern. Auch die Tiergartenlandschaften Chodowieckis und des jungen Hackert sind mehr idealisierte als wirkliche Natur (Abb. 131). Die reizenden Landschaftsbilder und Radierungen Salomon Geßners in Zürich versetzen uns in arkadische Haine und nicht an die Ufer des Zürichsees (Abb. 132). Die verschönerte Natur wirkt

in den Radierungen des Studenten Goethe in Leipzig nach. Der Stil der Landschaft des 18. Jahrhunderts wird uns verständlich im Zusammenhang mit der Gesamtanschauung von der Natur, die der Barock besaß. Sie kommt noch deutlicher in den Theaterprospekten und in der Gartenkunst zutage. Die großartigste Äußerung dieser von Grund aus dekorativen Stilisierung der Landschaft schafft das Jahrhundert in den gewirkten Bildteppichen von Brüssel, Audenarde, Beauvais, Paris und Aubusson, die die begehrten Wanddekorationen der fürstlichen und adeligen Schlösser auch in Deutschland bildeten.

Der Wirklichkeitssinn erwacht bezeichnenderweise eher in der Malerei von Architekturen und Stadtansichten. In diesem Zweige hatte Deutschland bereits einen trefflichen Meister in Matthäus Merian besessen. Die architektonischen Kupferstichwerke gaben dieser Richtung Nahrung. Von Bildern sind neben denen Thieles die Frankfurter Ansichten des Schütz und die Berliner von Rosenberg Denkmäler des erwachenden Sinnes für die Schönheiten der Städte. Ohne Zweifel hat die um die Mitte des Jahrhunderts zur Reife gediehene städtische und bürgerliche Baukunst den Blick geschärft. Aber welche Überlegenheit der malerischen Anschauung über die deutschen Stadtveduten liegt in den Bildern, die der Venezianer Bernardo Belotto, genannt Canaletto, ein Neffe des berühmten Antonio Canale, um die Mitte des Jahrhunderts von Dresden, Wien und München gemalt hat. Von 1746—1764 war er mit Unterbrechungen in Dresden tätig.

Mit der Landschaftsmalerei hängt die Tiermalerei zusammen. Viehstücke in der Art der italienisierenden Niederländer malten Johann Heinrich Roos († 1685, Abb. 133) und Johann Philipp Peter Roos († 1705), auch Rosa di Tivoli genannt, da er den größten Teil seines späteren Lebens in Tivoli verbrachte. Die Kuh-, Schaf- und Ziegenherden dieser Meister tragen überwiegend ein dekoratives Gepräge; mit den holländischen Viehmalern der Zeit Potters sind sie nicht zu vergleichen. In Wien wirken als Tiermaler Franz Werner Tamm, ein gebürtiger Hamburger, und die drei Brüder Hamilton, unter denen Johann Georg sich großer Beliebtheit als Pferdebildnismaler erfreute (Abb. 134). War doch gerade Wien mit seiner Hofreitschule und dem großen Gestüt von Lipizza ein Mittelpunkt edler Pferdezucht. Ein eifrig gepflegter Zweig der Tiermalerei war die Jagdmalerei. Es gab an den Höfen eigentliche Jagdmaler, die die Fürsten auf ihren Jagden begleiten mußten. Freilich verdient vieles auf diesem Gebiet Geschaffene nur ein kulturgeschichtliches Interesse. Der beste Jagdmaler Deutschlands gehört dem 17. Jahrhundert an. Es ist Karl Andreas Ruthart († 1680). Er war in den sechziger Jahren in Antwerpen und seine Bären- und Hirschhetzen haben Züge mit den flämischen Tiermalern aus dem Kreise des Rubens, Fyt und

Abb. 134. Johann Georg Hamilton, Kaiser Karl VI. Durchl. Fürst von Liechtenstein

Snyders gemein, allerdings ohne deren malerische Kraft zu erreichen. Der eigentliche Jagddarsteller des deutschen Barock und Rokoko, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Augsburg tätige Johann Elias Ridinger, Schüler des Rugendas und seit 1759 Direktor der Akademie, hat fast ausschließlich für den Kupferstich gezeichnet. Seine umfangreichen Folgen wie „Die Fürsten-Jagdlust", „Die Parforce-Jagd des Hirschen", „Die jagdbaren Tiere", „Die Kämpfe reißender Tiere" usw. sind Zeugnisse der Jagdlust dieser Epoche. Die barocke Zeichnung der Tiere und der Felsen- und Waldlandschaft trägt den Stempel des bizarren und malerischen Empfindens, das die Erzeugnisse der Augsburger Stecher dieser Jahrzehnte kennzeichnet. Für das Naturgefühl des deutschen Barock und Rokoko ist es beachtenswert, daß Brokkes, der Hamburger Naturdichter, einen Teil der Versunterschriften unter Ridingers Blätter lieferte.

Die wichtigste Stellung hatte damals in der deutschen Ölmalerei die Porträtmalerei inne. Ihre Hauptpflegestätten waren die Höfe. Indem ihnen der französische Königshof als Ideal in allen Dingen der Kunst vorschwebte, verlangten die Fürsten sich und die Ihren auch nach dem Muster der französischen Könige und der Hofgesellschaft von Versailles in lebensgroßen Bildnissen zu sehen. Majestät und imponierende Haltung der Fürsten, Grazie der Damen, rauschender Faltenwurf, Eleganz der Erscheinung und glänzende Farben waren in der Pariser Schule wie in keiner anderen herausgebildet. Selbstverständlich wurden deshalb Pariser oder in Paris ausgebildete Meister als Hofmaler an die deutschen Höfe gezogen. Sie erhielten Titel und Auszeichnungen, wurden zu Akademiedirektoren ernannt und fanden bei Hof und Adel ehrenvolle Aufnahme, indessen die Landeskinder sich mit den untergeordneten Stellungen als Kammerdiener oder Kammermaler zu begnügen hatten. So kamen Vivien und Georg des Marées († 1776) nach München, Pesne, Charles Amedée van Lo nach Berlin, van der Werff nach Düsseldorf, Goudreaux nach Mannheim, Louis de Silvestre nach Dresden (vgl. die Abbildungen in den ersten Kapiteln), van der Schuppen und Martin Mytens nach Wien. Die festliche Erscheinung ist der Hauptvorzug ihrer Bilder. Doch haben Meister wie Goudreaux, des Marées und Pesne eine Reihe von Bildnissen gemalt, die an malerischer Feinheit den Meisterwerken der Pariser Porträtmalerei der Regence und des Rokoko nahekommen. Der Art und Qualität der Franzosen gleichen die Bildnisse des Johann Kupetzky († 1740) und des Adam von Manyocki († 1757). Die deutschen Porträtmaler haben erst gegen die Mitte des Jahrhunderts neben den Ausländern an den Höfen Fuß fassen können. Sie haben sich die Malweise und die Allüren der Franzosen zu eigen gemacht, sie bewahren sich gleichwohl ein Streben nach

Abb. 135. Querfurt, Fürst Karl von Waldeck. Schloß Arolsen

schärferer Charakteristik (Abb. 135). Der schlichteren Auffassung, wozu sie neigen, kommt die beginnende Hinwendung zur bürgerlichen Anschauung entgegen. Im allgemeinen kennzeichnet die deutschen Porträtisten wieder ein Hervortreten des Zeichnerischen, eine größere Glätte und Härte der Färbung und eine Neigung zur Betonung des Einzelnen. Das Maß an male-

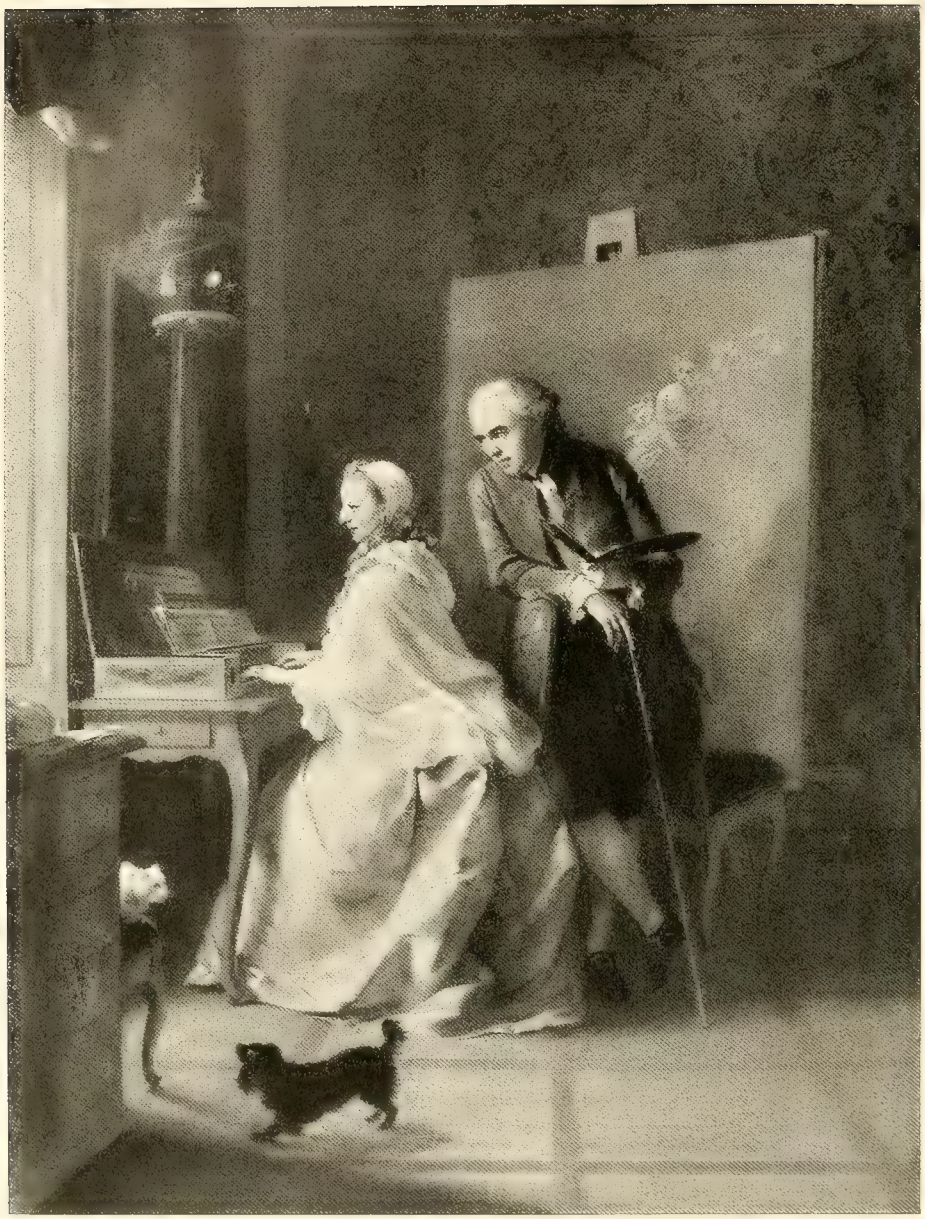


Abb. 136. Johann Heinrich Tischbein, Der Künstler und seine Tochter
Kaiser-Friedrich-Museum

Abb. 137. Georg Ziesenis, Marie, Gemahlin des Grafen von Schaumburg-Lippe
Durchl. Fürst zu Schaumburg-Lippe

Abb. 138. Raphael Mengs, Selbstbildnis
Petersburg, Eremitage

rischer Kraft ist und bleibt den gleichzeitigen Franzosen unterlegen. Dabei hat die deutsche Bildnismalerei im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts im einzelnen Erfreuliches geleistet und verdient die Teilnahme, die ihr von seiten der Sammler und Forscher neuerdings entgegengebracht wird.

Als zwei hauptsächlich in bürgerlichen Kreisen tätige, durch Natürlichkeit ausgezeichnete Bildnismaler der ersten Hälfte des Jahrhunderts gehen Balthasar Denner in Hamburg und Christian Seybold in Wien voran. Unter den älteren deutschen Hofporträtisten nehmen E. A. Eger am darmstädtischen Hofe, Johann Conrad Eichler und Bernhard Christoph Franke in Braunschweig und allenfalls Weidemann in Berlin einen gewissen Rang ein. Die besten Vertreter des späteren Rokoko sind Johann Christian Fiedler († 1768) in Braunschweig, Johann Georg Ziesenis († 1777), der am braunschweigischen, am schaumburg-lippischen, am zweibrückenschen und anderen Höfen wirkte (Abb. 137), Christian Friedrich Reinhold Lisiewski, Anna

Dorothea Therbusch, geb. Lisiewska († 1782)[19]), Anna Rosina de Gask, geb. Lisiewska, Georg David Matthieu in Schwerin († 1778) und Johann Heinrich Tischbein d. Ä. in Kassel (1722—1789; Abb. 136). Auch Ismael Mengs und in seinen früheren Bildnissen sein Sohn Anton Raphael Mengs gehören noch dem Ausgang des Rokoko an (Abb. 138). Das gilt zumal von den farbenfrischen Pastellen, die Mengs von August III. und der Dresdener Hofgesellschaft schuf. Die Pastellmalerei erlangte in Deutschland neben der Ölmalerei weite Verbreitung. Die Modekünstler waren Pietro Rotari und die Rosalba Carriera. Das Bedeutendste schuf auf deutschem Boden Etienne Liotard, ein Franzose aus dem Kreise der großen französischen Pastellisten dieser Epoche, von denen Fantin la Tour in jüngster Zeit eine Auferstehung erlebt hat. Als Emailmaler, Miniaturmaler und Zeichner kam Daniel Chodowiecki nach dem Siebenjährigen Kriege in Berlin empor; der Illustrator der Minna von Barnhelm und des Werther führt bereits aus dem Rokoko heraus in einen neuen Zeitabschnitt hinüber. Bevor wir dem Leser einen Einblick in diese letzte Epoche des Jahrhunderts eröffnen, gilt es eine Umschau zu halten über das, was die deutsche Kunst auf den Gebieten des Kunsthandwerks im Zeitalter des Barock und Rokoko geschaffen hat.

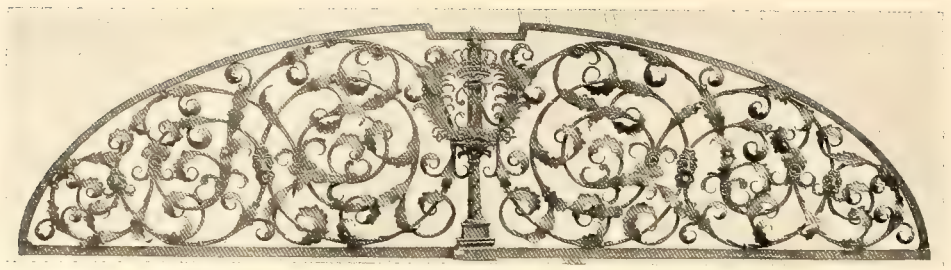


Abb. 139. Oberlichtgitter, um 1700. Berlin, Kunstgewerbemuseum

20. SCHMIEDEKUNST UND WAFFEN

In der Betrachtung des deutschen Kunsthandwerks des Barock und Rokoko verdient die Eisenschmiedekunst voranzugehen, da in ihr die nach dem Dreißigjährigen Kriege noch vorhandenen bodenständigen künstlerischen Kräfte Deutschlands am deutlichsten zutage treten. Die Eisenschmiedekunst der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist nichts als eine unmittelbare Fortentwicklung der in der Spätrenaissance aufgekommenen Kunstweise. Die Gitter der Marktbrunnen, der Kirchenportale, der Chorschranken und Vorhallen des Kircheninnern, die Oberlichter der Türen und der Fenster werden bis in die Spätzeit des 17. Jahrhunderts und selbst bis in den Anfang des 18. in der überlieferten Art geschmiedet. Sie bestehen aus gleichmäßig dünnen Stäben von rundem Querschnitt, die durcheinander gesteckt sind. Die netzartigen Verflechtungen der Stäbe, ihre Aufrollungen zu Voluten mit angesetzten flachen Blättern bilden dichte, in einer Fläche entwickelte Linienspiele. (Schöner Brunnen in Neisse 1686, Floriansbrunnen in Salzburg 1687.) Die Umbildung dieser Spätrenaissanceformen in dem Barock veranschaulicht ein Oberlichtgitter mit der Devise Friedrichs I. aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts; hier haben sich krause Blätter an die dünnen, volutenartig gebogenen Stäbe angesetzt (Abb. 139). Das barocke Bildungsprinzip äußert sich innerhalb der überlieferten Technik in der jetzt beliebt werdenden Gewohnheit, Chorgitter und Gartentore mit perspektivischen Mustern zu verzieren (Chorgitter von Maria Einsiedeln 1675 und von St. Ulrich in Augsburg 1712). Selbst die Eisenschmiede folgen also einem charakteristischen Zuge der Zeit, indem sie dem Auge eine Verkürzung vortäuschen und eine Raumerweiterung innerhalb der Fläche erstreben.

Der entwickelte Barock der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts setzte an die Stelle der gleichmäßigen Rundstäbe und flachen Blätter einen lebhaften Wechsel zwischen einem Gerüst von starken Vierkantstäben mit einge-

Abb. 140. Oberlichtgitter der „Ungarischen Garde". Wien, um 1720

füllten dünneren Rechtecksstäben, die an den Endungen und Biegungen in ausgeschnittene Akanthusblätter aus dünnem Eisenblech eingesetzt sind. In der gedrängten Verflechtung dieser an- und abschwellenden Figuren wie in dem Heraustreten der plastischen Teile prägt sich der Barock aus. Es ist kein Zufall, daß die Bau- und Gartenschöpfungen Fischer von Erlachs und Lukas von Hildebrands in Wien die glänzendsten Stätten der Schmiedekunst des reifen Barock sind (Abb. 140). Am üppigsten entfaltet sie sich in den Gartentoren, in denen des Belvedere und des Schlosses Schloßhof. In immer krauseren Schwingungen und stärkeren Ausladungen schießen die Linien nach oben hin zusammen zu einem dichten Geäst. Ihre Wirkung wurde durch Färbung und Vergoldung gegen die Steinpfeiler und das Laubwerk gehoben (ein teilweise noch vergoldetes Abschlußgitter des Cour d'honneur von Charlottenburg um 1710). Das Laub- und Bandelwerk der deutschen Schmiedearbeiten dieser Zeit ist natürlich stark von den Ornamenten Bérains angeregt worden. Eine Reihe von Vorlagenbüchern, so einige bei Weigel in Nürnberg erschienene Schlosserbücher, die Entwürfe Paul Deckers, ferner von Schlossermeistern selbst, wie von Schmittner in Wien herausgegebene Musterbücher haben die französischen Ornamentformen des Marot und Bérain für den heimischen Gebrauch zurechtgemacht.

In der Rokokozeit treten die süddeutschen Eisenschmiede in den Vordergrund. Ihre Vororte sind Augsburg und Würzburg (Abb. 141). Der glänzendste Meister ist Johann Georg Oegg in Würzburg (1703—1780), der vom Fürstbischof Friedrich Karl von Schönborn aus der Wiener Hofschlosserei berufen wurde.

Abb. 141. Gittertor des Klosters Ebrach, Würzburg, um 1750

Abb. 142. Entwurf zu einem Gitter. Süddeutsch, um 1750
Berlin, Bibliothek des Kunstgewerbemuseums

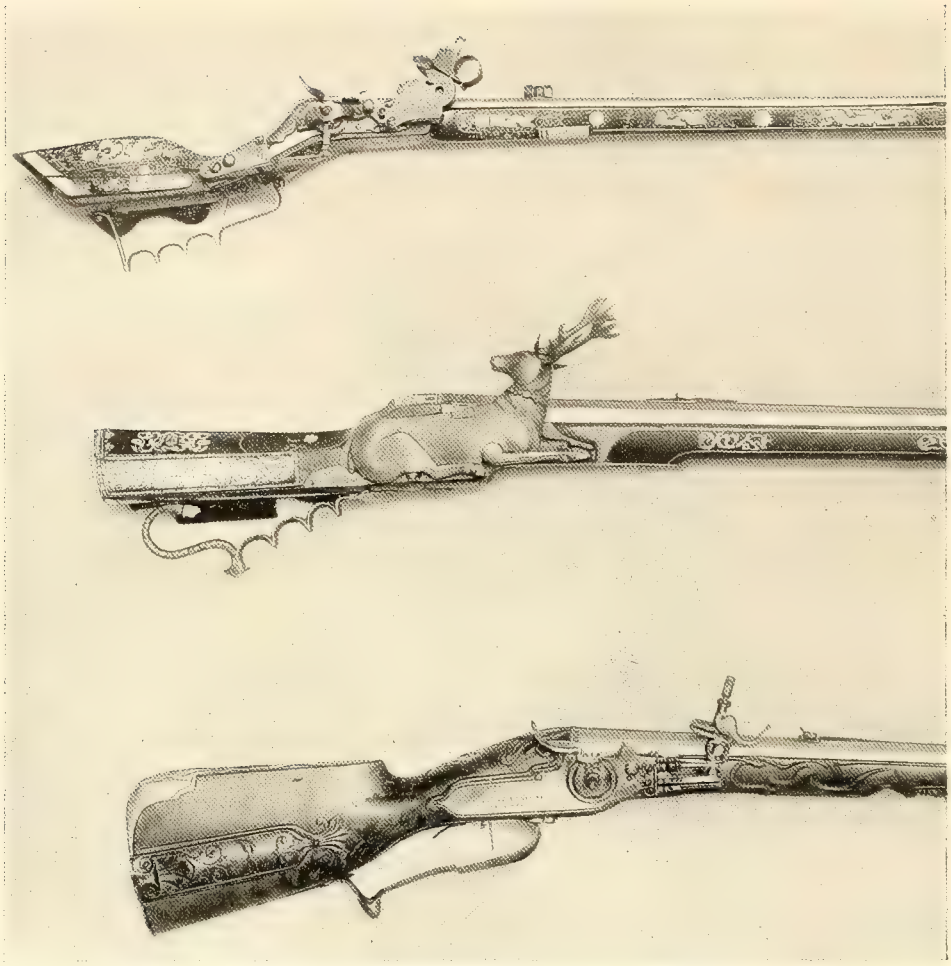


Abb. 143. Deutsche Pürschbüchsen, um 1700. Berlin, Zeughaus

Der Zusamenhang mit Wien wird auch dadurch beleuchtet, daß Lukas von Hildebrand den Entwurf zu dem nicht mehr erhaltenen Abschlußgitter des Cour d'honneur vor dem Würzburger Schlosse geliefert hat. In der Tat sind die reichen, um die Mitte des Jahrhunderts von Oegg geschaffenen Gartentore des Würzburger Schloßgartens eine Fortbildung der genannten Wiener Schöpfungen aus dem späten Barock. Die Wirkung namentlich der anschwellenden, mit Wappen und Bischofskrone besetzten Bekrönungen ist durch die stärkeren Biegungen der Gestäbe und die zerfranste Akanthus- und

Abb. 144. Deutsche Hirschfänger usw., 18. Jahrhunderts. Berlin, Zeughaus

Rocailleornamentik in getriebenem Eisenblech stark belebt. Die Umbildung der Rocaillen und ihre Durchsetzung mit schwereren Frucht- und Blumenkränzen kommt in den Augsburger Vorlagen für eisernes Gitterwerk noch mehr zum Ausdruck (vgl. Johann Samuel Birkenfelds bei Engelbrecht und Hertel erschienene Vorlagen, auch die Blätter von Baumann und Habermann). Das teilweise vergoldete Gitter der Barfüßerkirche in Augsburg von Johann Balthasar Birkenfeld, dem Vater des Stechers (1760), sei als Beispiel für die mit den reichen Ausstattungen im Rokokostil entstandenen Vorhal-

len- und Chortrennungen in den südschwäbischen Kirchen erwähnt. Ein engerer Anschluß an die elegante Schmiedekunst der Franzosen ist nebenher gegangen. Diesen erstreben die um 1742 erschienenen Vorlagen für Schlosser von François Cuvilliés in München, die den feinen Linienzügen der Gitterentwürfe in Blondels Jardins de Plaisance nacheifern. Die wenigen Überreste der Knobelsdorffschen Epoche in Potsdam und Berlin folgen gleichfalls mehr dem leichten Zug der französischen Vorbilder. Ihre Glanzleistung vollbrachte um 1740 die französische Schmiedekunst des Louis-Quinze in den Gitterabschlüssen der Place Concorde in Nancy, gefertigt von Lamour unter Herés Oberleitung für König Stanislaus Leszcynsky, die natürlich von den nach Paris reisenden deutschen Künstlern bewundert wurden.

Im Zusammenhang mit den Eisenschmieden sind die Eisenschneider und die Waffenschmiede zu nennen. Unter den Eisenschneidern sind die Nürnberger Bartholomeus Hoppert und Gottfried Leygebe hervorzuheben. Von Leygebe sind außer den genannten Eisenstatuetten eine Reihe kleinerer Eisenschnittarbeiten, Büsten, Kapseln und Degengriffe erhalten. Seit 1668 war er in Berlin als Münzeisenschneider angestellt. Das Hauptfeld der Eisenschneidekunst war im Barock und Rokoko das Gewehrschloß. Diese Zeit sah die höchste Kunstentfaltung in der Herstellung der Gewehre, d. h. vorzüglich der fürstlichen und adeligen Jagdgewehre, die in den Händen der Büchsenmacher lag (Abb. 143). Die Büchsenmacher hatten die Oberleitung, die Erzeugung teilte sich in den Lauf, in das Schloß und in den hölzernen Schaft, der den eigentlichen Büchsenschäftern vorbehalten blieb. Die letzteren verzierten die Schäfte mit Schnitzereien und Hirschhorneinlagen, meist Jagddarstellungen in Rankenwerk. Wahre Künstler in derartiger Verzierung waren die Büchsenschäfter Johann Michael und Christoph Maucher in Schwäbisch-Gmünd um 1700, deren Elfenbeinschnitzereien schon Erwähnung fanden. Treffliche Gewehrschäfte ihrer Hand birgt das Bayerische Nationalmuseum. Von den Büchsenmachern verdient vom künstlerischen Standpunkt Erwähnung Armand Bongarde, auch Eisenschneider, am Hofe Jan Wilhelms in Düsseldorf um 1700. Zum Schluß sei der Prachtgeschütze in Bronzeguß gedacht, unter denen die des Stückgießers Johann Jacobi in Berlin, des Gießers von Schlüters Großem Kurfürsten und Prinzen von Homburg, hervorragen.

Abb. 145. Silberterrine, von L. Biller, Augsburg, um 1715. Berlin, Schloß

21. GOLD UND SILBER

Die Gold- und Silberschmiede des Barock haben mit den Eisenschmieden die feste Verbindung nach rückwärts, nach der Blütezeit in der Renaissance gemein. Unter allen Handwerkern genossen sie das höchste Ansehen. Durch das ganze 17. Jahrhundert hindurch hatte dieses Handwerk in Augsburg und Nürnberg und anderen Reichsstädten fortgelebt. Infolge der Beziehung zu den Ornamentstechern waren die Goldschmiede die wichtigsten Träger der Ornamententwicklung gewesen. Mit dem Eintritt des Barock behaupteten sie ihre Stellung. Ja, auch die Städte des Nordens und Ostens, wie Berlin, Danzig und Breslau, treten als Sitze fruchtbarer Goldschmiedswerkstätten neben die süddeutschen altehrwürdigen Mittelpunkte in den Strom der Entwicklung ein.

Das Arbeitsfeld der Goldschmiede erweitert sich durch den Barock in bezeichnender Weise. Die Kirchengeräte sind an Umfang bedeutend gewachsen: riesige, mit Wolken und Strahlen besetzte Monstranzen, Prachtkelche und Ziborien, große Standleuchter, Meßkannen, breite Beschläge der Missalien, lebensgroße Heiligenbüsten, Kruzifixe und Engelstatuetten, selbst ganze Altarbekleidungen, reliefgeschmückte Vorsätze und Heiligenschreine setzen

das Silberschmiedehandwerk in Bewegung. Die Domschätze in Breslau und Bamberg sind reich mit barockem Kirchensilber versehen. In Bamberg sieht man heute noch die schimmernden Silberheiligen, -engel und -kreuze in den Prozessionen über den Köpfen der Menge den Domberg hinaufstreben. Auch die protestantischen Kirchen haben wenigstens in der Bestellung von Altarleuchtern, Tauf- und Abendmahlsgerät der barocken Leidenschaft für den Glanz ihren Tribut gezollt. Schier ans Märchenhafte grenzt, was uns von dem Silberprunk der Höfe von Dresden, München und Berlin berichtet wird. Silberbüfetts, wie das im Rittersaal des Berliner Schlosses, goldenes und silbernes Tafelgeschirr, silberbeschlagene Möbel und Zimmerausstattungen mußten den Glanz der Festgemächer in den Schlössern erhöhen. Selbst Friedrich Wilhelm I., der haushälterische Monarch, der viele Prachtdekorationen seines Vaters überweißen ließ, hat der Leidenschaft für Silberarbeit gefrönt. Ganze Zimmer der Paradekammern im Schloß sind mit silberbeschlagenen Möbeln ausgestattet gewesen; im Rittersaal ließ er einen mit Figuren und Trophäen überreich beladenen Musikerchor in Silber von Lieberkühn anbringen. Nach der Rückkehr vom Hofe Augusts des Starken soll der König haben zeigen wollen, daß er diesen an Silberprunk noch überbieten könnte — so berichtet seine Tochter Wilhelmine von Bayreuth. Allerdings sprach der Umstand mit, daß die Silberschätze Investierungen des Staatsschatzes für Kriegs- und Notzeiten waren. So hat Friedrich der Große den Silberchor in den Schlesischen Kriegen einschmelzen lassen, und ungezählte Silberarbeiten des Barock und Rokoko sind in den Napoleonischen Kriegen in allen deutschen Landen zur Münze gewandert. Die silberbeschlagenen Möbel und das Schlafzimmer mit silberner Barriere im Potsdamer Stadtschloß zeugen noch von dem Geschmack Friedrichs des Großen für kunstvolle Silberarbeit. Die Zunahme der Silbergewinnung im deutschen Bergbau wie die amerikanische Silbereinfuhr haben zur Ausdehnung dieser Kunstindustrie am Ende des 17. Jahrhunderts beigetragen. Das Kennzeichen der Silberarbeiten des 18. Jahrhunderts gegenüber denen der Spätrenaissance ist die Bevorzugung der Treibarbeit und des unvergoldeten weißen Silbers.

In keinem anderen Kunstzweige hat eine so geschlossene Überlieferung von der Blütezeit vor dem Dreißigjährigen Kriege bis in das späteste 17. Jahrhundert fortbestanden. Die Erblichkeit des Handwerks in den Augsburger und Nürnberger Goldschmiedefamilien hat eine ununterbrochene Werkstatttradition begünstigt. Die Erzeugnisse folgen bis in das neue Jahrhundert in manchen Städten den Renaissanceformen, z. B. ein Teil der Arbeiten des Augsburgers Thelott. Auffallend eng ist die teilweise Verknüpfung des Juwelierhandwerks mit der Vergangenheit. Die mit Juwelen, edlen Steinen,

Abb. 146. Silberkanne, von A. Biller, Augsburg, 1698. Berlin, Schloß

Emaillen und Kostbarkeiten aller Art für August den Starken von seinem Hofjuwelier Dinglinger gefertigten Tafelaufsätze und Prunkstücke setzen die Zierkunst der Spätrenaissance fort, die in den Tischfontänen und Prachtwerken Christoph Jamnitzers, Matthäus Wallbaums und des Dresdener Goldschmieds Kellerdahler im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts so Meisterliches geschaffen hat. Für die barocke Phantastik sind vor allem bezeichnend die Werke Melchior Dinglingers im Grünen Gewölbe. Köstlich ist der Tafelaufsatz mit dem Hofhalt zu Delhi von 1707. Dem Großmogul Aurang-Zeb, der im Hintergrunde unter Palasthallen thront, ziehen von allen Seiten die Großen des Reiches unter Baldachinen, mit Gefolge und Dienern, zu, Elefanten, Kamele, Affen und andere Tiere, edles Geschirr und Juwelen dem Fürsten zum Geburtstag darbringend. Die vordersten haben sich auf den Stufen zum Throne des Herrschers niedergeworfen. Das Gewimmel der vergoldeten und bunt emaillierten Figürchen, der in Juwelen und Steinen schimmernden Schabracken und Geräte ist entzückend — eine Abbildung würde den Eindruck falsch wiedergeben; es weht uns ein Zauber von den Karnevalsfesten des Dresdener Hofes entgegen. Man denkt auch der Maskeraden in fremdländischen Gewändern, die diese Epoche mit so vielem Ernst betrieben hat; an den Traum Jan Wilhelms vom abessinischen Kaiserthron und ähnlichen politischen Blödsinn der deutschen Fürsten des Barock. Die Prachtkostüme, die Pferdegeschirre, die Degengriffe und die einander an Glanz überbietenden Ordensketten boten dem Juwelierhandwerk und der Emailleurkunst reiche Beschäftigung. Im Rokoko hat sie das Beste in goldenen Dosen und in der Goldfassung steinerner Dosen geleistet. Hierfür hatte Friedrich der Große eine leidenschaftliche Neigung. Die von Berliner Goldschmieden gefertigten Dosen des Königs im Hohenzollernmuseum zeugen davon.

Das Silbergeschirr hat mit dem Aufschwung des Barock seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts die zierlichen Spätrenaissanceformen und Ornamente verlassen. Laubranken und Blumenkränze werden auf den ovalen Schüsseln, den breiten Tellern und auf den Bechern in kräftig bewegtem Relief getrieben, die Becher zuweilen mit plumpen Profilköpfen römischer und deutscher Kaiser verziert. Wir begegnen wieder dem schweren Blumen- und Rankendekor unter Le Pautres und des älteren Marot Einwirkung. Wie eng auch die reicheren Gefäßformen diesem älteren Louisquatorzegeschirr folgen, offenbaren die üppigen Becken, Kannen und Schüsseln von den Augsburgern Biller, die um 1700 für Friedrich I. geschaffen wurden und den Hauptbestand des einige Jahre später aufgestellten Eosanderschen Büfetts im Schlüterschen Rittersaale darstellen (Abb. 146). In den Schlüterschen Stuckdekorationen der Paradekammern, so z. B. im Friese des Ritter-

Abb. 147. Silberterrine, von L. Biller, Augsburg, um 1730. Berlin, Schloß

saales, kehren die gleichen wuchtig profilierten Becken und ebenso die in krause Akanthusblätter auslaufenden Adlerköpfe der schwunghaften Kannenhenkel wieder. Die Einwirkung des plastischen Spätstils Schlüters prägt sich in den beiden großen geradwandigen Terrinen des Silberbüfetts aus, die bereits der Frühzeit Friedrich Wilhelms I. um 1714 angehören (Abb. 145). Die posaunenblasenden Genien, die Adler und die Krone des Deckels gehen zu eng mit den gleichen Motiven an den westlichen Teilen des Schlosses zusammen, als daß man nicht an einen Modelleur des gleichen Kreises denken sollte. Es besteht eine Beziehung auch in den Kartuschen und Henkeln zu den beiden spätesten Arbeiten Schlüters, den Sarkophagen Friedrichs I. und der Sophie Charlotte in der Berliner Domgruft.

Deutlicher als in den übrigen Künsten spiegelt sich im deutschen Silbergerät der Regencestil, jenes Zwischenstadium zwischen dem Barock und dem Rokoko. Das für diesen Stil bezeichnende Laub- und Bandelwerk, durch die Stiche Daniel Marots und namentlich Bérains eingeführt, ist im süddeut-

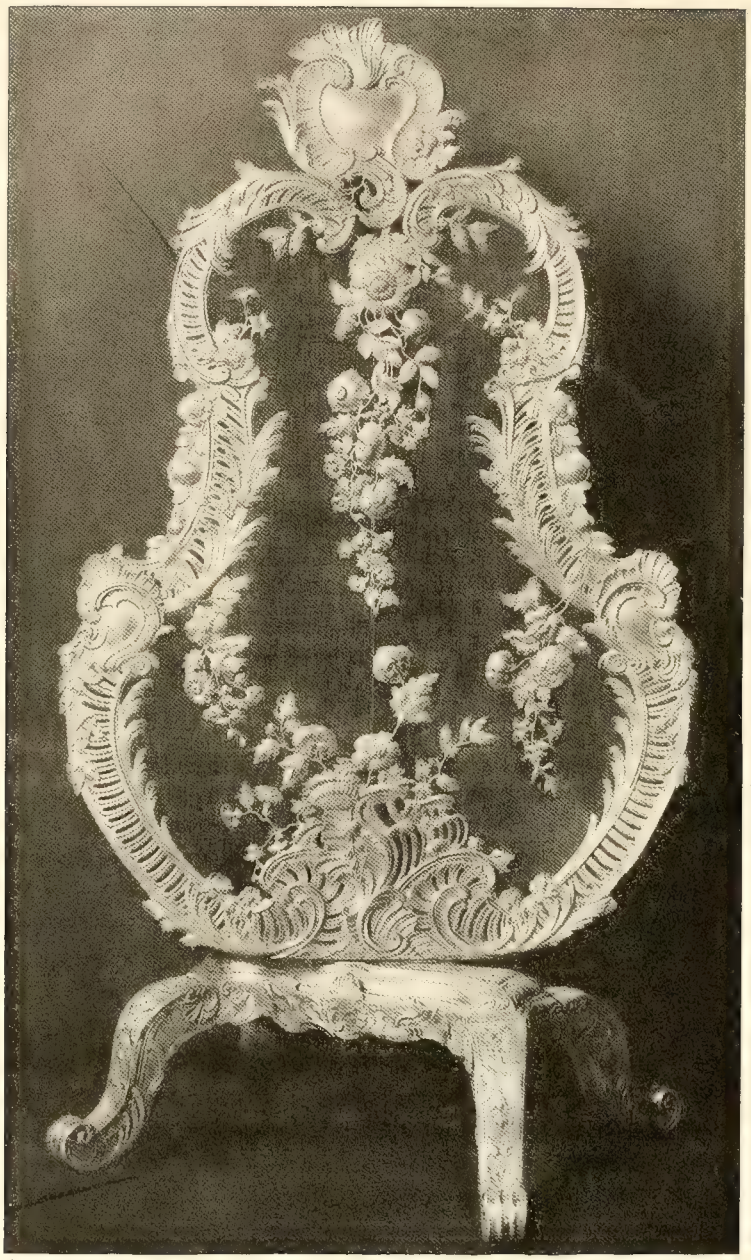
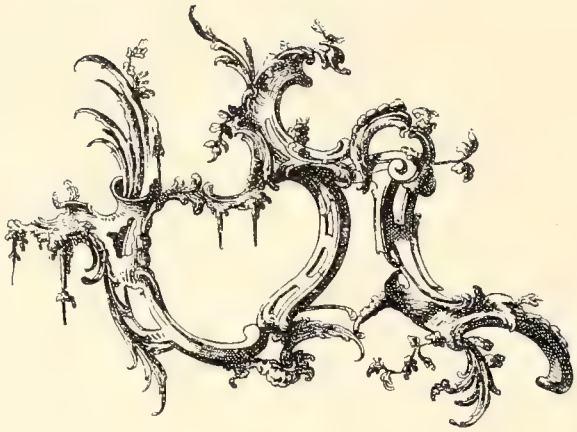


Abb. 148. Silberbeschlagener Kaminschirm, von Lieberkühn d. J.
Um 1750. Berlin, Schloßmuseum

schen Silber mit weit größerem Verständnis angewendet worden, als in den Stuckdekorationen der gleichzeitigen Hildebrandschen, Effnerschen und Dekkerschen Bauten. Außer der Familie Biller ragen in Augsburg Johann Andreas Thelott und Pfeffenhauser als Vertreter des Regencestiles hervor; die Ränder der Taufbecken und der Schalen für Meßkännchen boten Gelegenheit zur Entfaltung der in feinbewegtem Relief getriebenen Ornamente.

Auch hier brachten die späten dreißiger Jahre den Umschwung zum Rokoko (Abb. 147). Die gebauchten Terrinen mit Schnörkelhenkeln und -füßen, runde Suppenschalen mit Deckeln und Untertellern, Pastetenbüchsen, Tischleuchter mit bewegten Schäften und Lichttüllen müssen das Feld teilen mit den schnelle Verbreitung findenden Geschirren für Tee, Kaffee und Schokolade. Die Pariser Silberschmiede Meissonier und Pierre Germain haben durch ihre Vorlagefolgen dem Rokokostil in Deutschland zur Verbreitung geholfen. Wiederum betätigt sich das deutsche Formempfinden in der Lockerung der Rocaillen. Augsburg bleibt wie in der Ornamentstecherei so in der Silbertreibarbeit nach wie vor der erste Platz. Noch bis in die siebziger und achtziger Jahre hinein erscheinen die Augsburger Silberarbeiten des Rokoko als Hauptartikel der deutschen Luxusindustrie auf den Messen. Den feinsten Geschmack entwickeln die Berliner Silberschmiede in der ersten Hälfte der Regierung Friedrichs des Großen. Die belebte Zeichnung der Rocaillen und ihre Durchsetzung mit lebensvollen Weinranken und Blättern an den Terrinen und Tabletts des jüngeren Lieberkühn erinnern an die in dem gleichen Jahrzehnt, von 1740 bis 1750, entstandenen geschnitzten und stuckierten Wandornamente des friderizianischen Rokoko. Ebenso ist in den Rocaillen und den Blumengehängen des von Lieberkühn für die Markgräfin von Schwedt, die Schwester Friedrichs, getriebenen silbernen Kaminschirms im Berliner Schloßmuseum der Zusammenhang mit diesen Dekorationen kaum zu verkennen (Abb. 148). Der Siebenjährige Krieg hat dem Berliner Silberhandwerk schwere Schädigung gebracht.

Dem silbernen Büfett- und Tafelschmuck waren im Beginn des 18. Jahrhunderts zwei bedeutsame Nebenbuhler erstanden, das Porzellan und die Fayence, zu deren Betrachtung wir nun übergehen.



22. DAS PORZELLAN

Auf deutschem Boden ist nicht nur zu Beginn des 18. Jahrhunderts das europäische Porzellan erfunden worden: hier hat auch die Porzellankunst des 18. Jahrhunderts ihre fruchtbarste und glücklichste Epoche erlebt. Eine Reihe der trefflichsten Bildhauer, von denen die Mehrzahl bereits in der Steinskulptur hervorgetreten sind, haben sich in den Dienst der zahlreichen, durch den Wetteifer der Fürsten ins Leben gerufenen Porzellanmanufakturen gestellt. Die dekorative Malerei trat hinzu, und so entstand die köstliche kleine Welt des deutschen Porzellans, in der sich Geist und Ideen unserer Vorväter aus dem 18. Jahrhundert einen so bezeichnenden künstlerischen Ausdruck gegeben haben.

Im Rahmen dieser Gesamtdarstellung ist es wichtig zu erfahren, wieso die deutsche Porzellankunst des 18. Jahrhunderts mit dem Entwicklungsgange zusammenhängt, den die Leser in den voraufgehenden Abschnitten kennengelernt haben. Welche Kräfte wirkten zusammen, um der Porzellanplastik und -geschirrkunst in dem deutschen Spätbarock und Rokoko diese glänzende Laufbahn zu bereiten? Welche Fäden verknüpfen die Formen- und Farbenbildung des deutschen Porzellans mit dem Stil der übrigen Künste? Wie wandelt sich in Verbindung mit diesen die Porzellanbildnerei und -malerei im weiteren Verlauf des Jahrhunderts?

Die Liebhaberei der deutschen Fürsten für das Porzellan wurde im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts durch die Einfuhr großer Mengen chinesischer

Abb. 149. Terrine aus dem Schwanenservice, von Kändler, um 1730

Porzellane geweckt, die besonders über Holland ins Land kamen. In ganz und gar mit chinesischen Porzellanen ausgestatteten Sälen fand der Geschmack für die chinesische Kunst, der uns in der Einrichtung chinesischer Lackkabinette und in der Einlassung chinesischer Vertäfelungen und Tapeten in den Schlössern des Barock begegnet ist, seinen Höhepunkt. Solche Porzellankabinette entstanden in Charlottenburg, Oranienburg, Oranienbaum, in den Dresdener Schlössern und anderwärts. Der leidenschaftlichste Porzellansammler unter den deutschen Fürsten, August der Starke, faßte den Plan, ein ganzes Palais, das eben im Außenbau vollendete japanische oder damals holländische Palais in Dresden-Neustadt, im Innern durchaus mit Por-

zellan auszustatten. Der Wunsch, die für chinesisches Porzellan außer Landes gehenden Riesensummen im Lande zu behalten, hatten den König bestimmt, Versuche zur Herstellung der echten Porzellanmasse anstellen zu lassen. Sie führten im Jahre 1713 zur Erfindung einer dem chinesischen Porzellan ähnlichen kaolinhaltigen Masse durch Johann Friedrich Böttger und zur Gründung der Meißener Porzellanfabrik im Jahre 1710. In den zwanziger Jahren hob sich die Leistungsfähigkeit der Fabrik so sehr, daß der Kurfürst daran denken konnte, sie zur Ausstattung des japanischen Palais neben seiner ostasiatischen Porzellansammlung heranzuziehen. Nun ist zwar diese Ausstattung nicht zustande gekommen; nur Zeichnungen und Pläne geben uns eine Vorstellung dessen, was beabsichtigt war. Aber eine Reihe von plastischen Arbeiten, namentlich von Geschirren und von großen Tieren ist in Porzellan ausgeführt worden und in den Dresdener Sammlungen erhalten. Die Porzellantiere, in der Mehrzahl nur weiß glasiert und zuweilen kalt bemalt, sind unabhängig von der ostasiatischen Formenwelt und Zeugnisse dafür, mit welcher Kraft der deutsche Spätbarock den neuen Werkstoff mit seinem plastischen Lebensgefühl durchdrungen hat. Die architektonisch-ornamentalen Teile, z. B. des Glockenspiels, sind deutlich von der Zwingerarchitektur bestimmt. Denkmäler bizarrer Barockphantasie sind die großen dickbauchigen Vasen mit grotesken Gnomen, Chinesen- und Tierköpfen, teilweise nach dem Vorbild italienischer Kupferstiche geformt. Echte Geschöpfe des Barock sind ferner die von dem Modellmeister Gottlob Kirchner um 1728—1730 modellierten exotischen Tiere, wie das Nashorn, der Elefant, das Löwenpaar und der Luchs, in denen noch jene halb komische, halb tragische vermenschlichte Tierheit steckt, die dem eigentlichen Barock — um nur an Schlüters Löwen, Elefanten und Kamele zu erinnern, so gemäß war. Natürlicher ist schon ein großer Affe von Kirchner. Kirchner hat noch einige andere Gruppen geschaffen, so den hl. Wenzeslaus, die Madonna mit dem hl. Antonius, sämtlich weiß, in denen der Geist der religiösen Barockskulptur in der Art des Permoser und des Donner nachwirkt. Eine Tischfontäne und eine Uhr klingen in den Rollwerk- und Muschelformen und in den Faunen und Genien entfernt an die Zwingerskulpturen Permosers an.

Kirchners Mitgenosse, der ihn bald überflügeln sollte, Johann Joachim Kändler, ist als Schüler Thomaes gleichfalls aus diesem Kunstkreise herausgewachsen. Die von ihm geschaffenen Modelle der Figuren und Prunkgeschirre des Brühlschen Schwanenservice (Abb. 149) und des Sulkowskischen Services, sowie anderer Terrinen, Tischleuchter, Schalen usw. tragen viele Züge der von Permoser begründeten Dresdener Barockbildnerei. Daneben haben zu den Formen der Terrinen usw. teilweise auch deutsche, namentlich

Abb. 150. Konfektschale, von Eberlein. Meißen, um 1730
Berlin, Schloßmuseum

Augsburger Silberschmiedearbeiten der Zeit Modell gestanden. Diese Beziehung entstand teilweise dadurch, daß die Prunkbüfetts und -kabinette in Porzellan einen Ersatz bildeten für die in Silber ausgestatteten, wie deren ja z. B. August der Starke zu den Vermählungsfestlichkeiten von 1719 hatte herrichten lassen. So ist eine Verwandtschaft der Figuren, Henkel, Schnörkel und Ränder der Prunkterrinen von dem Augsburger Silberschmied Biller d. J. um 1715 im Silberbüfett des Berliner Schlosses und den Formen Kändlers unverkennbar (vgl. Abb. 145). Nur setzt Kändler sie in eine schwungvollere Gestalt um. Die starken Einziehungen und Schwellungen der Körper, die lebhaft gerollten Schnörkel der Henkel und Füße sowie die Schwingung des Reliefs sind das Eigentum des großen Bildners. Diese am Ende der dreißiger Jahre geschaffenen Ziergeschirre gehören zu den wichtigsten Denkmälern des Übergangs zum Rokoko. Auch die Bewegung der Figuren, zumal der Najaden mit den sinnlich beseelten Köpfen führen vom Barock zum Rokoko hinüber — die unter Kändlers Einwirkung von Eberlein modellierte Najade mit der Konfektschale im Schwanenservice gehört hierher (Abb. 150). Die Hauptwerke Kändlers für die Figurenplastik in dieser Frühzeit (um 1735 bis 1740) liegen auf dem Gebiete der Tierbildnerei. Die großen meist nur weißglasierten Tiere, die er als Nachfolger Kirchners für das japanische Palais modelliert hat, stehen unter den deutschen Kunstschöpfungen des Jahrhunderts in der vordersten Reihe. Der Auerochse im Kampf mit dem Wildschwein, der liegende Ziegenbock (Abb. 151), der junge Bär, der Pelikan, der Reiher, der Paduanerhahn und der abwärts kletternde Papagei sind plastische Gestaltungen der Tierwelt, die dem Größten dieser Art zur Seite stehen. Und ferner die ganze Gesellschaft mittelgroßer, mit wenigen aber herrlichen Farben bemalter Vögel und Tiere: die Rohrdommeln, Truthennen, Perlhühner, Wiedehopfe, Spechte, Trommeltauben, Papageien und Kakadus, Wellensittiche, die Elstern und Häher bis zu den Finken und Meisen herab! Wie unübertrefflich ist der Charakter jedes dieser Wesen getroffen, wie ist ihr Bau und ihr Gefieder lebendig und doch in einem großen plastischen Stil modelliert. Zumal die Affen, der Marder, das Eichhörnchen, die Springmaus, die Möpse und das Bologneserhündchen, dessen Knurren man zu hören glaubt: all diese Lebewesen sind in ihrer schnurrigen Erscheinung und ihrem putzigen Getue unvergleichlich gekennzeichnet. Das tiefe Hineinversenken in unsere vierbeinigen und gefiederten Mitgeschöpfe rückt den großen deutschen Rokokomeister in die Nähe der deutschen Tierplastiker der Gotik. Um 1740, mit dem endgültigen Eintritt des Rokoko, beginnt Kändler sich der Schöpfung jener kleinen Figuren und Gruppen zuzuwenden, die den Ruhm Meißens verbreitet haben. An der Spitze stehen die Liebesgruppen aus der

Abb. 151. Ziegenbock, von Kändler. Meißen, um 1730
Kunsthandlung Glenk, Inh. E. Worch, Berlin

italienischen Komödie (vgl. Abb. Kap. 25) und der französischen Oper, die Gruppen von Kavalieren und Damen in Krinolinen, von Schäfern und Schäferinnen, deren beste, in der kurzen Zeitspanne von 1740 bis 1745 entstandene Stücke die begehrtesten Werke der Porzellansammler sind. Und eine unbefangene, von den späteren Versüßlichungen dieser Vorwürfe absehende Betrachtung der seltenen alten Ausformungen kann die Wertschätzung begreifen. Das vollschwellende plastische Gefühl, das Kändlers Prunkgeschirre und Tiere atmen, wirkt ungemindert. Unsere Bewunderung ist um so größer, da die genremäßigen Gegenstände, die von Hause aus mehr für die Erzählung auf der Fläche geschaffen waren, ins Räumliche umzusetzen waren. Die Quelle für den ganzen Kreis dieser Krinolinen-, Schäfer- und Komödiengruppen liegt in den französischen Gemälden und Stichen aus der Nachfolge Watteaus. Einzelne unmittelbare Entlehnungen aus französischen Stichen sind nachgewiesen worden. Aber das nimmt den Schöpfungen Kändlers nichts von ihrem entzückenden Leben. Die feurige Bemalung, teilweise mit großstilisierten bunten Streublumen auf den Gewändern, gehoben durch einzelne Partien in tiefglänzendem Schwarz erhöht die sprühende Wirkung der klei-

Abb. 152. Vase mit Heroldchinesen, um 1725
Charlottenburg, Schloß

nen Bildwerke, in denen sich uns Nachgeborenen die Stimmung der höfischen Gesellschaft des deutschen Rokoko so ganz besonders zu verkörpern scheint. Sie sind ein Abglanz der höfischen Feste, Tänze, Menuetts, Schäferspiele, Bergmannsfeste, „Wirtschaften", Opern und Komödien des Dresdner Hofes. Kändler schuf in diesen und den Folgejahren eine Menge Gruppen und Figuren von Volkstypen, Soldaten zu Fuß und zu Pferde, Jäger, Handwerker, Bergleute (solche auch von Reinecke), Krämer, Orientalen, Bauern und Bettler. In den späteren vierziger Jahren gewann die antike Götterwelt einen wichtigen Platz im Schaffen des Meisters. Mit dem Ende dieses Jahrzehntes beginnt seine Vollkraft nachzulassen. Er arbeitet unermüdlich immer neue Modelle und bewahrt bis zuletzt eine stets achtunggebietende Höhe — aber die allegorischen und nackten Göttergestalten nehmen einen gleichmäßigen Charakter an — die in Dresden früher als anderswo einsetzende Neigung zum Klassizismus färbt auf Kändlers spätere Plastik ab. Die große Zeit der Meißener Porzellanbildnerei bis zur Mitte des Jahrhunderts war auch die der farbigen Dekoration. Hier hatte Meißen ebenfalls das Glück, eine bedeutende Künstlerpersönlichkeit zu gewinnen in Johann Gregor Herold, der im Jahre 1720 berufen wurde und die Malerei über die bescheidenen Anfänge der Epoche Böttgers hoch hinausführte. Im Anschluß an die Malerei der ostasiatischen Porzellane entwickelt sich die Blumenmalerei in leuchtenden grünen und blauen Schmelzfarben und in Eisenrot unter der Glasur, die namentlich auf den glatten Gefäßkörpern der Vasen und Teller nach chinesischen und japanischen Mustern Anwendung findet. Neben den Blütenzweigen, hauptsächlich Päonien, daneben Lotos, Kirschblüten, Kiefern, Bambus, und den bizarren chinesischen Felsbildungen werden Tigermuster, Drachen- und Schmetterlingsmuster und großstilisierte Chinesenfiguren übernommen. Diese um 1720 bis zum Ende der dreißiger Jahre in Blüte stehende Dekoration gibt an Schmiß der Zeichnung, an Kraft der Farben und an flächenmäßiger Empfindung den chinesischen Porzellanen des 17. Jahrhunderts nichts nach. Es ist dies ein Fall, wo das europäische 18. Jahrhundert dem Wesen des chinesischen Stils nahekommt, während die übrige Chinesenkunst des Barock und Rokoko nichts weiter als eine Übersetzung in den burlesken und grotesken Stil ist, die sich alle exotischen ebenso wie alle geschichtlichen Gegenstände gefallen lassen mußten. Zwei Punkte trennte vor allem die Kunstsprache des europäischen Barock von der des fernen Ostens: die Symmetrie und das Streben nach plastischem Ausdruck. Diese Eigenschaften finden sich in den rein europäischen Dekorationsformen der frühesten Meißener und der mit ihnen zusammenhängenden frühesten Wiener Porzellangeschirre. Der Spitzendekor, meist in Gold oder Schwarz, beruht auf dem Laub- und Bandelwerk,

Abb. 153. Der stürmische Liebhaber, von Bustelli. Nymphenburg, um 1760
Kunsthandlung Altkunst G. m. b. H., Berlin

dessen Blüte in der deutschen Dekoration, sowie in Deckers und in Kleiners Kupferstichwerken um 1710—1730 geschildert worden ist. Den größten Gegensatz gegenüber den Grundsätzen der ostasiatischen Flächenverzierung bezeichnen aber die von sogenannten Hausmalern, Bottengruber in Breslau und Wien u. a., um 1720—1740 überdekorierten Geschirre und Service. Ihre bildmäßig dargestellten mythologischen Szenen und die üppigen Akanthus- und Laubranken wurzeln in dem Stil der Malerei des deutschen Barock. Im Vergleich damit offenbart sich in den unter Herolds Ägide geschaffenen ostasiatischen Dekorationen der Meißener Manufaktur, welche befreiende Ein-

Abb. 154. Der Juni, von Konrad Linck. Frankenthal, um 1765. Berlin, Schloßmuseum

wirkung die chinesische Flächendekoration auf die deutsche, zumal auf die Verzierungsweise der Keramik, ausgeübt hat. So mag der chinesische Dekor in der Tat zur Entwicklung des Rokoko beigetragen haben, besonders in Be-

zug auf die Leichtigkeit der Flächenbehandlung und die lebendige Auffassung der Pflanzen und Blumen. Das läßt sich auch in den gleichzeitigen französischen Ornamentstichen von Watteau und Huet wahrnehmen, die in den deutschen Kunstwerkstätten Nachahmung fanden. Wie jene Franzosen, so hat Herold chinesische Anregungen mit dem europäischen Ornament durchdrungen. Er schuf damit den eigentlichen Herolddekor, der neben Kändlers Krinolinengruppen der größte Ruhmestitel von Meißen wurde (Abb. 152). Es sind das kleine, mit zierlichem Pinsel in Eisenrot, Purpur und einzelnen Schmelzfarben gemalte Bildchen von Chinesengesellschaften beim Teetrinken, beim Essen, beim Musizieren usw., unter Palmen und phantastischen Bäumen oder in Tempeln und Pavillons, meist umrahmt von feingeschwungenem Laub- und Rankenwerk in Gold- und Purpurlinien. Daneben treten später Bildchen europäischen Inhalts auf, Hafenszenen, Gesellschaften, Jagden, mit fein gemalten Fernen, in denen das Vorbild Watteaus und seiner Nachfolger durchschimmert. An Schwung der Malerei stehen die zwischen 1720 und 1730 gemalten Chinesenbilder — zuweilen in ausgesparten Feldern farbiger Fondvasen (Augustus-Rex-Vasen) — voran. Diese Heroldmalerei, die zu den schönsten Blüten des deutschen 18. Jahrhunderts zählt, bleibt bis in die vierziger Jahre in Übung; etwa gleichzeitig mit der großen Epoche Kändlers endet auch die des Heroldstils im Meißener Dekor. Es tritt an Stelle jener geistvoll stilisierten Figürchen teils eine Anlehnung an Stichvorlagen, teils ein Streben nach malerischer Wiedergabe der Wirklichkeit, besonders in den Landschaften. In der Blumen- und Vogelmalerei setzt sich gleichfalls der europäische Naturalismus durch. Das plastische und gemalte Ornament der Geschirre schließt sich natürlich der damals zur Reife gelangten lockeren Form der deutschen Rocaille an. Der Abschluß der großen Zeit Meißens um 1750 wird mit bestimmt durch die Verbreiterung der Erzeugung, die sich dem industriellen Betrieb genähert hatte.

Erst nach der Mitte des Jahrhunderts, als der Glanz Meißens bereits im Erlöschen war, kommen eine Reihe weiterer Manufakturen empor. Die Vorgeschichte dieser fürstlichen Fabrikgründungen, die einen Beitrag zum Bilde des Industrie- und Monopolwesens, des Abenteurer- und Schwindlertums, aber auch des unablässigen Strebens nach technischer und künstlerischer Verbesserung liefert, gehört nicht hierher. Während die Meißener Plastik und Geschirrkunst noch durch starke Fäden mit dem späten Barockstil verknüpft war, fällt das Schaffen der übrigen Manufakturen — sieht man von der frühen Wiener (du Paquier) ab — fast ausschließlich in die Epoche des reifen, ja überwiegend des bereits abblühenden Rokokostils. Dem plastischen und koloristischen Empfinden des Rokoko zählen noch vollständig zu die

Abb. 155. Die chinesische Kaiserin, von Joh. P. Melchior. Höchst, um 1765
Berlin, Schloßmuseum

knusperigen, meist weißen, oder mit starken Farben, mit glänzendem Schwarz und großen Streublumen dekorierten Figürchen der ersten Berliner Fabrik von Wegely (1752—1757), wahrscheinlich von Reichard modelliert, unter denen die aus dem Leben gegriffenen Bürger- und Volkstypen einen in Berlin früher als anderswo hervortretenden Zug zum Naturalistischen spüren lassen. Auch die nach dem Siebenjährigen Kriege in der von dem König übernommenen Manufaktur von dem aus Meißen nach Berlin übergesiedelten Modellmeister Friedrich Elias Meyer geschaffenen mythologischen, allegorischen und Schäferfiguren sind reines Rokoko. Sie setzen den späteren Stil Kändlers, dessen Gehilfe Meyer bis 1761 war, ins Zierliche um. In die zwanzig Jahre von etwa 1755—1775 drängt sich die beste und meiste Plastik der Manufakturen von Berlin, Fürstenberg, Nymphenburg, Wien, Frankenthal, Ludwigsburg, Höchst, Fulda, Ansbach, und der kleineren thüringischen Fabriken zusammen. Unter den Modelleuren, die noch im Rokoko wurzeln, ragt Franz Anton Bustelli hervor, ein Italiener, dessen Nymphenburger Porzellanfiguren (um 1760—1765) an plastischem Leben den besten Gruppen Kändlers gleichkommen. Es sind vorwiegend Figuren aus der italienischen Komödie, Kavaliere mit ihren Damen, Tänzer und Tänzerinnen und Schäferpaare, in der Mehrzahl weiß, seltener mit wenigen, aber leuchtenden Farben bemalt (Abb. 153). Die biegsamen Körper sind meist in höchster Bewegung. Der kecke Zuschnitt der Falten verbindet Bustellis geist- und lebensprühende Figürchen mit den Holzschnitzwerken des Günther und der übrigen Münchner Rokokoplastiker. Kändlers Krinolinen- und Komödiengruppen, die fünfzehn bis zwanzig Jahre früher entstanden, zeigen das Feuer der Leidenschaft noch durch den volleren plastischen Stil des Barock gebunden: Bustellis Gestalten sind aufgelöstes Gefühl bis in die zierlichen Hände und Fußspitzen hinein. Demgegenüber haben die gleichzeitigen Rokokofigürchen der älteren Modelleure von Frankenthal, einer Gründung des Straßburger Fayencefabrikanten Hannong, von Höchst und Ludwigsburg, einen mehr unbeholfenen, doch durch die naive Frische erfreuenden Charakter (vgl. Abb. Kap. 27). Köstliche Naivität zeichnet auch die glattmodellierten und in lichten Farben bemalten zierlichen Wiener Figürchen von Kavalieren und Damen, Kammermädchen, Verkäuferinnen und dergleichen Typen aus. Das gilt ferner von den meist winzigen Fuldaer Grüppchen, deren milchige Glasur der Nymphenburger nahekommt. Für die Geschichte der deutschen Kunst des Jahrhunderts haben größere Bedeutung die Modelleure Conrad Linck, Johann Peter Melchior und Wilhelm Beyer. Conrad Linck, der Schöpfer des Karl-Theodor-Denkmals auf der Heidelberger Brücke, wählt Gegenstände seiner Figuren und Gruppen mit Vorliebe aus dem Bereiche der antik kostümierten Götter-, Helden-,

Abb. 156. Violinspieler, von Beyer. Ludwigsburg, um 1765
Kunsthandlung Altkunst G. m. b. H., Berlin

Grazien- und Musenwelt (Abb. 154). Die zierlichen Gesten wie die weichfallenden Gewänder seiner überschlanken Götter und Grazien, die Rocaillesockel und ebenso die zarte Dekoration, oft mit Streublümchen und mit plastischen Blumenkränzen stellen seine Schöpfungen in eine Reihe mit den letzten Äußerungen des süddeutschen Rokoko. Die Empfindung geht hier in das Schwärmerische hinüber; man darf an die letzten Werke der kirchlichen Skulptoren dieser Gegenden, an die Werke des Egell und des Pfaff erinnern. Melchior, der Modellmeister von Höchst, dessen Steinbildwerke schon erwähnt wurden, hat ebenfalls halb Rokoko-, halb klassische Musen- und Göttergestalten geschaffen. Am liebsten ergeht er sich in der Gestaltung von Chinesen (Abb. 155), Schäferpaaren und spielenden Kindern. Die nicht ohne Einwirkung der Mainz nahen französischen Kunst, von Boucher und Greuze, gebliebene Vorstellungswelt Melchiors, trägt bereits einen stark bürgerlichen Grundzug, wie er sich nach dem Siebenjährigen Kriege durchzusetzen begann. In den zarten Farben, unter denen Rosa und Gelb vorherrschen, spiegelt sich der Farbengeschmack des spätesten Rokoko. Die Streublumen der Gewänder haben hier wie anderwärts fast ganz einfarbigen oder gestreiften Kleidern Platz gemacht. Der letzten empfindungsvollen Phase des Rokoko verdankt auch Ludwigsburg eine kurze Blüte der Porzellanplastik: ein trefflicher Bildhauer, Lejeune, schuf um 1760—1765 eine Anzahl von Gruppen und Figuren aus der höfischen und vornehmen Gesellschaft. Von Beyer ist die Folge der Musiksoli, die den besten Werken der deutschen Porzellankunst zuzählt und zugleich die Stimmung dieser beginnenden Blütezeit des deutschen musikalischen Lebens widerspiegelt (Abb. 156). Die von Beyer geschaffenen nackten Götter- und Musengestalten stehen schon stärker, als die von Linck und Melchior unter dem Eindruck der neuen klassischen Ideen. Allein das plastische Gefühl ist immer noch rege. Erst in seinen später für den Garten von Schönbrunn gefertigten Steinfiguren mythologischer Gestalten ist Beyer stärker in den Klassizismus hinein geraten. Eine ähnliche Stilstufe vertritt in Berlin Elias Meyers jüngerer Bruder, Wilhelm Christian Meyer, der in den siebziger Jahren zahlreiche allegorische und mythologische Gruppen schuf, darunter den figurenreichen Tafelaufsatz, den der Große König 1772 der Kaiserin Katharina von Rußland schenkte. Die glänzende, ins Helle und Zarte gebrochene Färbung, in der das Rosa eine herrschende Rolle spielt, nähert sich wiederum der Grundstimmung des spätesten Rokoko. Der jüngere Meyer hat eine Reihe von Steinfiguren- und -reliefs für die von Gontard errichteten Gebäude, Kolonnaden und Brücken geliefert. In der Tat, der plastische Stil des Meisters stellt einen ähnlichen Übergang vom Rokoko zum frühen Klassizismus dar, wie ihn in der Architektur Gontard bezeichnet.

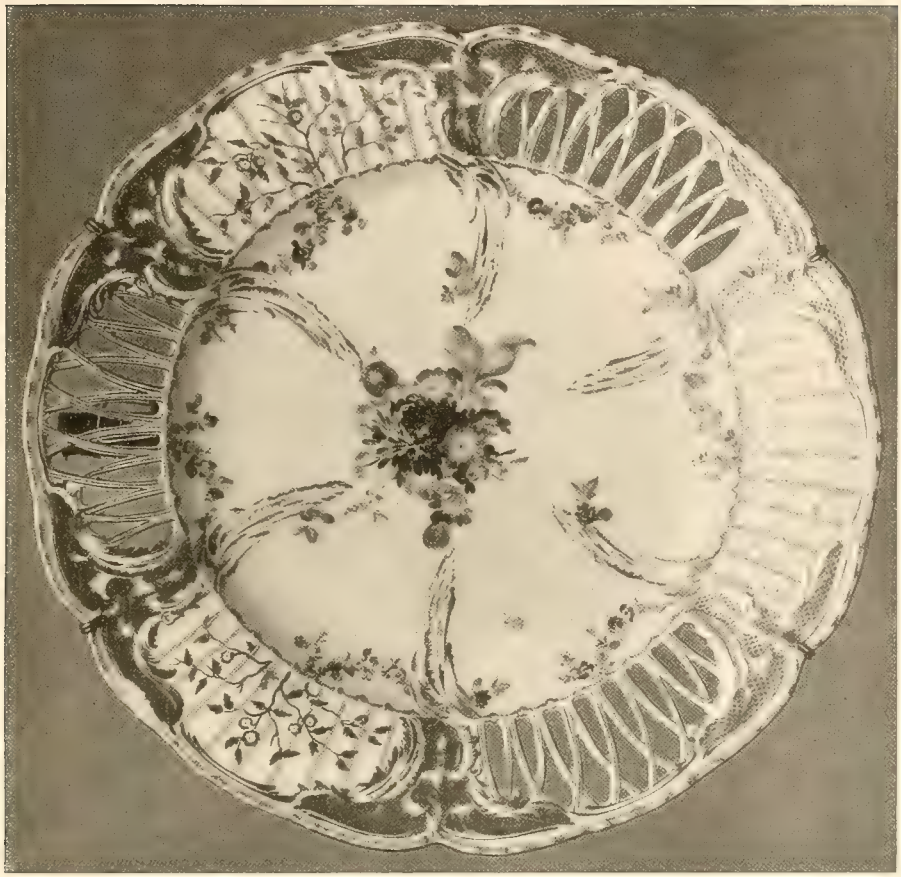


Abb. 157. Teller aus dem Neuen-Palais-Service, um 1765. Berlin

Von den Formen und Dekorationen der Geschirre der nach der Mitte des Jahrhunderts gegründeten Manufakturen gilt das gleiche wie von denen der zweiten Epoche Meißens. Neben naturalistischen Blumen- und Vogelmalereien spielen Landschaften und Schäferszenen, letztere unter dem Einfluß französischer Stiche, zunächst die wichtigste Rolle. In den siebziger Jahren treten mythologische Bilder, auch diese vielfach nach französischen Stichen, hinzu. Das Randornament wird aus den späteren Rocailleformen mit Gitterfüllungen und Blumengewinden entnommen. Aus der Fülle des Rokokogeschirres ragen die Arbeiten der Berliner Manufaktur der Zeit nach dem Siebenjährigen Kriege hervor. Die umfangreichen, im Auftrage Friedrichs des Großen für das Neue Palais, für das Breslauer Schloß und für Sanssouci um

1765—1770 entstandenen Tafelservice verdienen Bewunderung (Abb. 157). Die lebendige Zeichnung der zerfransten Rocaillen mit Stabmustern und Ranken steht auf der Höhe der besten Wanddekorationen Hoppenhaupts in dem zur gleichen Zeit ausgestatteten Neuen Palais. Auch diese Geschirre sind ein Beleg dafür, welche Lebenskraft das friderizianische Rokoko sich durch den großen Krieg hindurch bewahrt hat. Und ebenso beweisen die farbenbunten Chinesenbilder, daß der Große König an der Phantasiewelt des Rokoko immer noch Vergnügen fand. Alle anderen Manufakturen übertrifft die Blumenmalerei dieser Service. Bis in die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts ist die Berliner Blumenmalerei hervorragend geblieben.

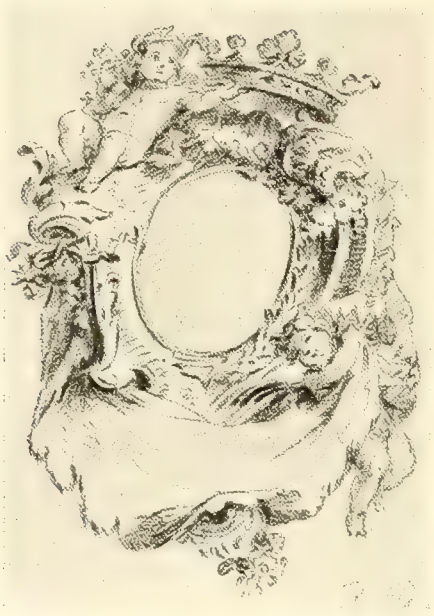


Abb. 158. Frankfurter Fayencevase, um 1700
Berlin, Schloßmuseum

23. DIE FAYENCE

Lange bevor das Porzellan von Sachsen aus seine Laufbahn antrat und der bestimmende Stoff für die Kleinplastik wie für das feinere Tafel-, Kaffee- und Teegeschirr des Jahrhunderts wurde, hatte die Fayencekunst in Deutschland Fuß gefaßt. Sie war mit der Spätrenaissance aufgekommen und hatte in der Schweiz, in Süddeutschland, in Schlesien und Böhmen und vor allem in Hamburg bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts Aufnahme gefunden. Allerdings ist diese ältere, teilweise mit der italienischen Majolika zusammenhängende deutsche Fayencetöpferei neben den bodenständigen Steinzeug- und Zinn- und Holzgeschirren zu keiner größeren Bedeutung gelangt. Ihre sparsamen, meist in Blau gemalten Verzierungen wurzeln völlig in der deutschen Spätrenaissance.

Auch auf diesem Gebiete, wie auf so vielen anderen der Kunst und der

Abb. 159. Straßburger Fayencejagd, um 1750. Berlin, Schloßmuseum

Landeskultur, kam bald nach dem Dreißigjährigen Kriege der Anstoß zu einer Entwicklung im Geiste des Barock von Holland her. War doch hier mit Delft als Mittelpunkt eben in den Jahrzehnten des großen künstlerischen Aufschwungs Hollands, in Nacheiferung der durch den ostasiatischen Handel eingeführten chinesischen Porzellane die Fayencebäckerei und -malerei unter glänzender Zinnglasur zu einem eigentümlichen Stil gediehen. Von Holländern wurden die ersten Fayencefabriken der neuen Richtung in Deutschland ins Leben gerufen; in Hanau 1661 von Daniel Behaghel und Jakob van der Walle, in Frankfurt von Johann Simonet 1666, in Berlin unter dem Großen Kurfürsten. Es wiederholt sich eine Erscheinung, die bereits in der Porzellangeschichte begegnet ist. Einzelne deutsche Dekorateure außerhalb der Manufakturen bemalen die neuen, von Delft und seinen deutschen Abzweigungen erzeugten weißen Geschirre, die Enghalskrüge und breiten Teller im Geschmack des malerischen heimischen Barockstils. Namentlich in Nürnberg wurden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts solche Fayencegefäße von den Glasmalern Joh. Schaper, Abraham Helmhack u. a. mit Landschaften, religiösen Bildern, Wappen, barocken Blumen und Ranken in bunten, schwarzen oder purpurnen Schmelzfarben bemalt. Gegenüber dieser in den „Hausmalereien" der Porzellane fortlebenden Überdekoration stützt sich nun aber die Fayencemalerei der von Holländern gegründeten Manufakturen selbst, in Hanau, Frankfurt und in Berlin, natürlich fast völlig auf die in Holland übliche Weise. Chinesenfiguren und Streublumen nur in Unterglasurbau mit wenigen anderen Farben sind vorherrschend. Zu künstlerischer Höhe erhebt sich eine Gruppe von Tellern und bauchigen Vasen meist großen Formats mit Chinesen- und holländischen Figuren und Fächerpalmen und kiefernartigen Bäumen, die aus der Frankfurter Fabrik zu

Abb. 160. Stralsunder Fayenceterrine, um 1750. Berlin, Schloßmuseum

Ende des 17. Jahrhunderts hervorging (Abb. 158). In der großzügigen Pinselführung, dem kräftigen Blau und der schimmernden Zinnglasur reicht sie an die besten Leistungen der Eynacker und anderen Delfter heran. Gröber sind die zahlreichen, häufig mit dem „Pfauenmuster" bemalten plumpen Vasen ostasiatischer Form, die im ersten Drittel des Jahrhunderts in Berlin entstanden und von den Sammlern bisher als „Potsdam" bezeichnet wurden[20]).

Neben dem holländischen Geschmack findet im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts der einheimische Barock in der Fayencekunst eine Stätte in den Fabriken von Nürnberg und Bayreuth. Die Nürnberger gründeten Christoph Marx und Joh. Conrad Romedi 1713; in den beiden Kordenbuschs erwuchsen ihnen tüchtige Maler; die Bayreuther entstand in der eben angelegten Vorstadt St. Georgen am See um 1720 durch Knöller. Beiden ist die Vorliebe für das Laub- und Bandelwerk und die Lambrequinumrahmungen und ein blasses Blau eigentümlich. Die um 1710 aufkommende Fabrik in Ansbach hat in bunten, namentlich grünen und gelben Scharffeuerfarben mit Geschick die Blumen- und Vogelmuster der chinesischen Porzellane aus der „grünen Familie" nachgebildet und darin (gleichzeitig mit den Nachahmungen dieser und der roten Familie in Meißen!) um 1730 schöne Vasen und Teller geschaffen.

Eine einschneidende Stilwandlung widerfuhr der deutschen Fayencekunst mit dem Umschwung zum Rokoko um 1740. Zugleich beginnt damit eine bedeutende Ausbreitung der Erzeugung, die bis in den Beginn der siebziger Jahre andauert. Im Süden und noch mehr im Norden Deutschlands bis ins schwedische Pommern und ins dänische Schleswig-Holstein, nach Königsberg und nach Schlesien (Proskau) dehnt sich die Fayenceindustrie aus. Neben den walzenförmigen Bierkrügen, den Tellern und Blumenvasen bilden Bratenschüsseln, Suppenterrinen, Saucieren, Gewürzaufsätze und Potpourrivasen die bevorzugten Herstellungsgegenstände. Die plastisch belebten Formen, die das Porzellan des Rokoko annimmt, finden auch bei den Fayencegeschirren um die Jahrhundertmitte Eingang. Die plastische Bewegung der bauchigen Gefäßkörper, der Rocailleränder, der Schnörkelhenkel und -füße ist in der gleichzeitigen Fayence aber durchgehends um einen Grad schwerfälliger und die Ausformung weicher, was sich teilweise durch die weniger scharf ausprägbare Masse erklärt. Wie in dem Rokokoporzellangeschirr wird hier die naturalistische Blumen- und Landschaftsmalerei vor den ostasiatischen Dekorationen bevorzugt. Die verschiedenfarbige Scharffeuermalerei und namentlich die bunte Muffelmalerei verdrängt vielerorts den Blaudekor der ersten Epoche. Die von dem aus Meißen 1736 geflüchteten Porzellanmaler Löwenfinck in Fulda und Straßburg bemalten Fayencen sind ein Beispiel für das Übergreifen der Porzellandekorationen auf die Fayence. Mehr als in dem Porzellan kommt in der Fayence des Rokoko ein urwüchsiges Empfinden zum Ausdruck. Das erscheint besonders in dem plastischen Zierat der Gefäße, der gerne aus Früchten, Zwiebeln und Knollen geformt wird; namentlich aber in den als Kohlköpfen, Enten, Truthühnern, Rebhühnern und Schweinsköpfen gestalteten Terrinen und Suppenschüsseln. Die Küche des Schlößchens Favorite bei Baden-Baden und das Jagdschloß des Clemens August von Köln, Clemenswerth, sind mit reichen Garnituren der Art aus Straßburger Fayence ausgestattet.

Die Straßburger Fabrik der Familie Hannong steht in ihren künstlerischen Leistungen weitaus an erster Stelle. Ihre breitrandigen Teller und ihre Schüsseln zeichnen sich durch die eleganten, an die Pariser Silbergeschirre erinnernden Formen, durch die gleichmäßig leuchtende weiße Glasur und die großzügige Blumenmalerei, namentlich in roten und grünen Muffelfarben aus. Auch in der farbigen Fayenceplastik steht Straßburg obenan. Dafür zeugen neben den genannten Geschirren in Tierform die vor kurzem von dem Berliner Schloßmuseum erworbene Saujagd (Abb. 159) und ein im Handel befindliches Affenkonzert. Später, als Paul Anton Hannong durch das Sèvresmonopol aus Straßburg nach Frankenthal übersiedelte (1755) und

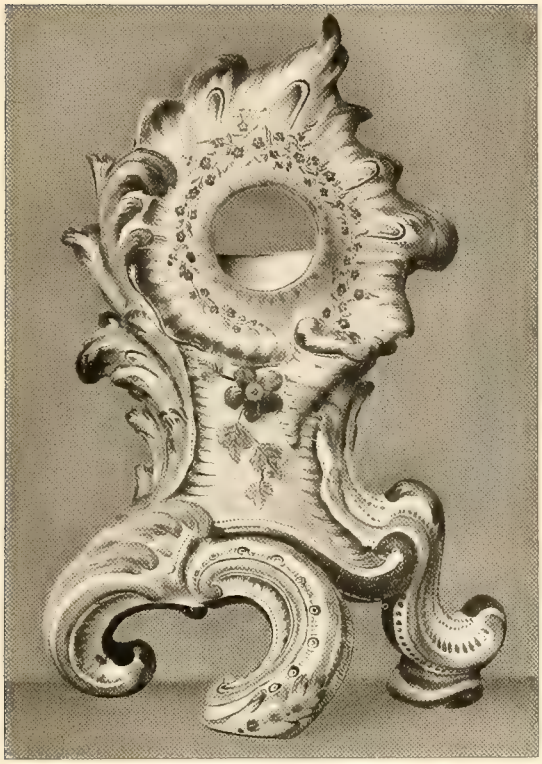


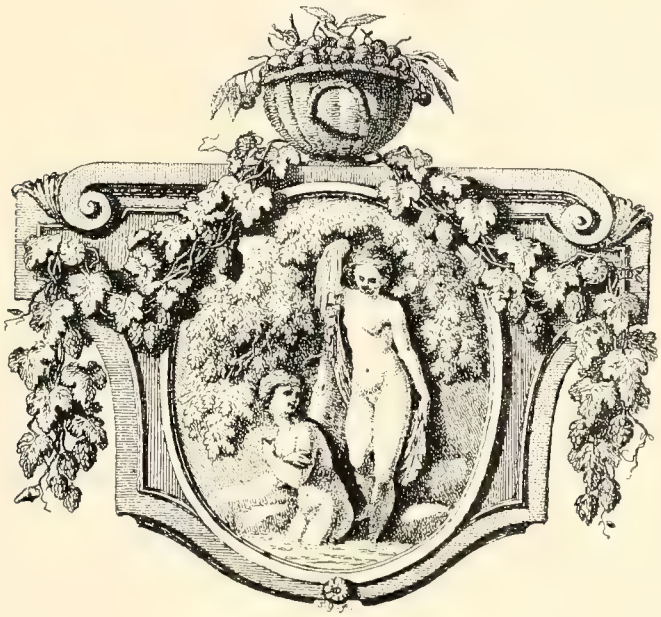
Abb. 161. Stralsunder Fayenceuhr, um 1760
Berlin, Schloßmuseum

hier eine Porzellanfabrik gründete, wurden die Straßburger Modelle teilweise hier in Porzellan wiederholt. Auch überdies scheint die Straßburger Fabrik von größtem Einfluß auf den Fortgang der Rokokofayence gewesen zu sein — beinahe das, was Meißen fürs Porzellan war. Nach Westen und Osten. Die Fabriken von Niederwiller, von Marseille und selbst die Brüsseller verraten das Straßburger Vorbild. Verwandtschaft damit haben von den süddeutschen Fabriken namentlich Höchst und Hanau. Ein Gegenstück zur Straßburger Fabrik ist die erst nach dem Siebenjährigen Kriege erblühende Fabrik von Proskau in Schlesien, die später der Alte Fritz in Regie nahm. Sie veranschaulicht, wie die Rokokoformen und Dekore ins Kleinbürgerliche und Provinzielle verkümmerten. Die hier und in Hollitsch erzeugten Geschirre in Form von Hühnern, Enten und anderen Vögeln und Tieren sind durch einen gleich weiten Abstand von den kraftvoll modellierten und bemalten Ge-

Abb. 162. Fliesenwand in Blaumalerei. Norddeutsch (Osnabrück?), um 1760. Berlin, Schloßmuseum

schöpfen Straßburgs getrennt. Um die Jahrhundertmitte blühten zahlreiche kleinere Fabriken im südlichen (Göppingen, Schretzheim, München), im mittleren (Rudolstadt, Erfurt) und im nördlichen Deutschland. Neben den schleswig-holsteinischen (in Kiel, Stockelsdorf, Kellinghusen, Rendsburg, Schleswig) und denen an der Unterweser (Vegesack und Lesum) verdienen die der Familie Ehrenreich in Königsberg und vorzüglich die des Kammerrates Giese in Stralsund Hervorhebung (Abb. 160, 161). Die Vorliebe für Blaumalerei auch jetzt noch haben die Fayencen der Küstenländer mit denen Dänemarks und Schwedens gemeinsam, was bei den politischen und Handelsbeziehungen zu diesen Ländern selbstverständlich ist.

Die Blüteepoche der deutschen Fayence endet mit dem Rokoko im Anfang der siebziger Jahre. Der plastische Geist und der frohe Farbensinn ließen nach. Ihre Triumphe hatten sie beispielsweise in den mit einem luftigen Blumengitter umsponnenen „Netzvasen" von Münden und Stockelsdorf gefeiert. Auch in den prächtigen Fayenceöfen im lockersten Rocaillestil; Meisterwerke plastischer Modellierung bergen namentlich die österreichischen, die Münchner und die Schlösser am Main und Rhein. Öfen mit Blaumalerei — kleine Schäferszenen in Rocaillen — schufen neben Fliesen Hamburg und andere norddeutsche Fabriken (Abb. 162).



24. DIE GESCHNITTENEN GLÄSER

Von den übrigen Zweigen des Kunsthandwerks, die im 18. Jahrhundert in Deutschland eine Blüte erlebt haben, verdient endlich eine kurze Würdigung die Glasschneidekunst. Besonders merkwürdig ist die Ausprägung, die der deutsche Barock- und Rokokostil der Gestaltung und der Dekoration der edleren Trinkgläser gegeben haben. Von der Spätrenaissance her hatte sich die Bemalung der Humpen, Pokale und Gläser mit Bildern und Wappen in Schmelz- und Lackfarben bis in das Ende des 17. Jahrhunderts und teilweise selbst bis in den Beginn des 18. Jahrhunderts fortgeerbt. Die Gläser der Halloren, der altehrwürdigen Hallenser Salzherren, Bergmanns- und Jägerhumpen vom Fichtelgebirge, Hofkellereigläser von Dresden sind Träger dieser Überlieferung gewesen. Eine Veredelung der Formen und der Bemalung der Glaspokale erfolgte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zuerst in Nürnberg, das neben Augsburg überhaupt die Traditionen so vieler Zweige deutschen Kunstfleißes aus der Renaissanceepoche durch den Dreißigjährigen Krieg hindurch gerettet hat. Hier erscheinen zuerst Pokale auf hohen Schäften, deren Kugel- und Balusterprofile an die frühbarocken gedrehten Möbelbeine anklingen. Die Dekoration der Mehrzahl besteht in Schwarzlot- und farbigen Schmelzmalereien von der Hand jener oben als Fayencedekorateure schon genannten Glasmaler Schaper, Helmhack usw. Daneben treten mit dem Rade eingeschnittene Verzierungen, Landschaften und dergleichen auf, deren Hauptmeister der ältere und der jüngere Georg Schwanhardt in Nürnberg waren. Mit dem Eintritt des Hochbarock am Ende des 17. Jahrhunderts gewinnt dieser Schnittdekor, neben dem Tiefschnitt auch der seltenere Hochschnitt, in der Glaskunst die Vorherrschaft. Das mit den achtziger Jahren in Aufnahme gekommene kristallklare Kreideglas mit dicken Wandungen ermöglichte der Schneidetechnik diesen Aufschwung. In den vieleckigen Kuppaformen und in den facettierten Balusterschäften und Dekkelknäufen dieser gegossenen und durch Schliff bearbeiteten „Kristallgläser" gibt sich das plastische Empfinden des Barock markanten Ausdruck. Gewiß hat die Freude des Barock am Spiel des Lichtes zu der merkwürdigen Entfaltung der deutschen Glasschneidekunst an der Wende des 17. zum 18. Jahrhundert beigetragen. In diesem Zeitpunkt errang das Glas auch in der Aus-

Abb. 163. Becher mit Blumen. Böhmen, um 1700
Berlin, Schloßmuseum

stattung der vornehmen Gemächer eine bedeutsame Stellung, um nur an die Spiegeldekorationen und Glasvertäfelungen der Decken und Wände in der Favorite, im Grünen Gewölbe, in der Amalienburg und in Würzburg, ferner an die Kristall- und Glaskronen und an die Prunkschränke zu erinnern. Fördernd mögen auf die Ausbildung des Glasschnitts in Deutschland die geschnittenen Bergkristallgefäße der italienischen Renaissance eingewirkt haben, die zu den Schaustücken der fürstlichen Kunstkammern gehörten (Grünes Gewölbe). Die Hauptstätten der Glasfabrikation und Schneidekunst entstehen in Deutschböhmen, in Oberschlesien am Fuße des Riesengebirges im Hirschberger Tal, in Potsdam und in Zechlin in der Mark Brandenburg. In dem ersten Viertel des Jahrhunderts haben die böhmischen Meister den Vorrang (Abb. 163). Ihre Pokale zeichnen sich durch ausdrucksvolle Profile und meist durch den ornamentalen Dekor aus. In den älteren Werken herrscht noch das krause Rankenwerk; um 1710 tritt an seine Stelle das Laub- und Bandelwerk, teilweise in Anlehnung an die in diesem Jahre erschienenen Ornamentwerke Johann Leonhard Eislers und des Schlüterschülers Paul Decker, dessen „Groteskenwerk" im Titel ausdrücklich für Goldschmiede wie für Glasschneider als Vorlagensammlung empfohlen wird. Somit berührt sich

Abb. 164. Pokal mit Monogr. Friedr. Wilhelms I. von Gottfr. Spiller, um 1705
Berlin, Schloßmuseum

Abb. 165. Pokal mit Chinoiserien
Schlesien, um 1760
Berlin, Schloßmuseum

auch diese abseitsliegende Kunstindustrie mit dem großen Entwicklungsgange der deutschen Barockformen. Neben derben mythologischen und Amorettenfiguren werden, und dies vor allem auf den schlichter gebildeten brandenburgischen Gläsern der Epoche Friedrichs I. und Friedrich Wilhelms I., Fürstenbildnisse, Monogramme und Gebäude eingeschnitten (Abb. 164). Ein Meisterschneider um 1700 war der von dem Großen Kurfürsten 1683 angestellte Gottfried Spiller in Potsdam. Damals wurde von dem Chemiker und Alchymisten Kunkel auf der Pfaueninsel bei Potsdam, die ihm der Kurfürst geschenkt hatte, kurze Zeit das vielbesprochene rote Rubinglas erzeugt. Bemerkenswert ist übrigens die Notiz Nicolais, daß der Eisen-

Abb. 166. Pokal, geschnitten von A. F. Sang in Braunschweig, um 1730. Köln, Kunstgewerbemuseum

schneider und Medailleur der Kurfürsten, der aus Nürnberg übergesiedelte Gottfried Leygebe, Formen für Zieraten der Potsdamer Glashütten hergestellt hat; womit sich wiederum ein Verbindungsweg rückwärts nach der alten Hauptstadt der deutschen Kunstarbeit der Spätrenaissance ergibt. Länger als anderswo behauptet sich das gedrängte Barockornament in den geschnittenen Gläsern, bei den abgelegenen böhmischen und schlesischen Werkstätten noch besonders. Die große Zeit der deutschen Glasschneidekunst war

eigentlich die des Barock. Mit dem Erlöschen des Barock um 1740 verliert sich die plastisch formende Kraft in der Bildung der Pokalkörper- und -schäfte. Das Ornament und die Bilder aus dem Schäfer-, Amoretten- und Chinesenkreise geraten unter den Einfluß der Augsburger Stecher (Abb. 165). Das Werk des Glasschneiders Chr. Gottfried Schneider in Warmbrunn, um 1740 bis in die sechziger Jahre, veranschaulicht am besten den Rocaillestil in der Glasdekoration. Eine weitere Dekorationsweise des Rokoko ist die aufgeklebte Vergoldung (Abb. 166). Im Beginn der siebziger Jahre wird der spielerische Rokokozierat von den Gläsern verbannt. Wie die Gefäßformen der Trinkgläser alsbald unter dem Einfluß der klassischen Kunstlehren sich glätten, so erstirbt auch die Freude an dem lustigen Licht- und Schattenspiel der mit Schnitt bedeckten schimmernden Kristallgläser.

Auf die vorwiegend mit Goldradierung und Rot gemalten Goldzwischengläser (zwischen zwei Glaswandungen), die in dem Rokoko ihre Blütezeit erlebten, sei nur hingewiesen.

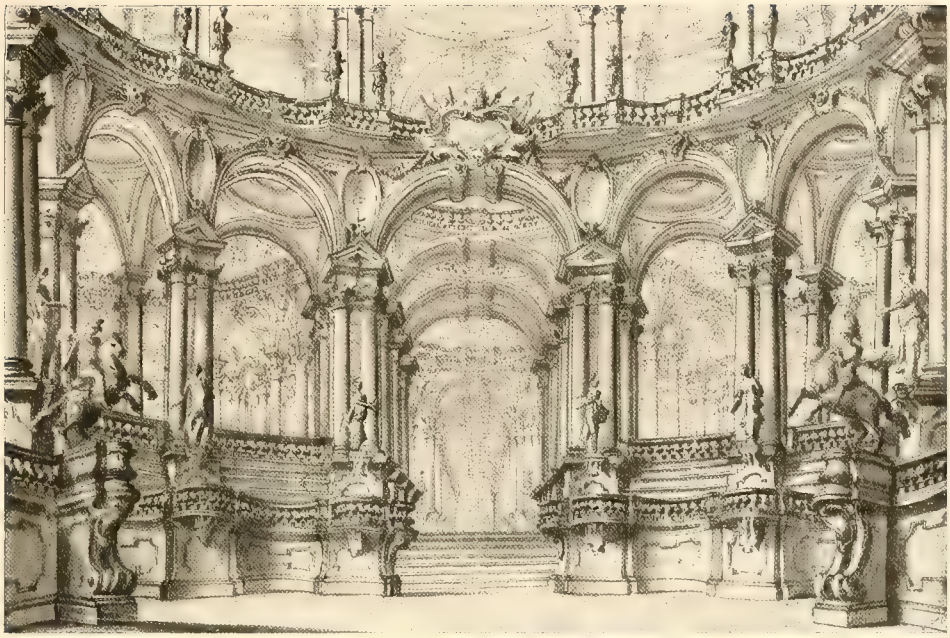


Abb. 167. Bühnenentwurf der Bibiena, um 1740. Berlin, Bibl. des Kunstgewerbemuseums

25. DIE KUNST DES THEATERS

Die Oper und das Schauspiel haben an den deutschen Höfen des 18. Jahrhunderts eine Rolle gespielt, von der sich die Gegenwart kaum eine Vorstellung machen kann. Auf den Bau, die Einrichtung und Ausstattung der Opern- und Komödienhäuser hat die Epoche eine unbegreifliche Fülle künstlerischer und technischer Kraft verwendet[21]). Nur noch wenige Theaterräume, und nicht die stattlichsten, sind uns aus dem 18. Jahrhundert erhalten — das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth, das Kurfürstliche Hoftheater in München, Friedrichs des Großen Bühne im Neuen Palais, Karl Theodors Schauspielhaus im Schwetzinger Schloßgarten und das des Prinzen Heinrich in Rheinsberg. Sie alle sind ihrer Kulissen beraubt. Der Glanz des Zuschauerraums ist verblaßt; kalte Moderluft weht durch die öden Räume. Verklungen ist der schmelzende bel canto der italienischen Sänger, das Lachen und Klagen der Scaramuzzi und Kolombinen und die Musik des Orchesters. Aber zahlreiche Kupferstiche und Entwürfe setzen uns in den Stand, das Theaterwesen des Jahrhunderts wenigstens vor unserem geistigen Auge auferstehen zu lassen.

Die italienische Oper, die mit dem Barock in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erblüht war, hatte seit dem späteren 17. Jahrhundert — als das wichtigste Glied der höfischen Feste — das Theater der deutschen Residenzen völlig in Besitz genommen. Die Oper ist der Glanzpunkt all der wochenlangen Krönungs-, Vermählungs-, Geburts- und Einzugsfeste, in denen sich die Höfe von Wien, Dresden, München und Düsseldorf nicht genugtun konnten.

Prunkopern und Ballette waren auch die beliebtesten Darbietungen der großen Karnevalsfeiern.

Die Dekorationen der Bühne und des Zuschauerhauses ergänzten einander. Die festlich geputzte Zuschauermenge, um den glänzenden Fürstenhof in der säulenflankierten und samtdrapierten Mittelloge gruppiert, in dem Schein vieler Tausenden von Kerzen des Kronleuchters bildete mit Sängern und Schauspielern ein Ganzes. Der Boden des Parterres und des Orchesters wurden anläßlich der Karnevals- und Hofbälle auf eine Höhe mit dem Bühnenboden gehoben. In Knobelsdorffs Berliner Opernhause, das in architektonischer Hinsicht die bedeutendste deutsche Schöpfung dieser Gattung war, wurde das Bühnenhaus bei diesen Anlässen in einen korinthischen Saal mit Kaskaden und Najaden verwandelt; der über dem Foyer gelagerte Apollosaal mit atlantengestützter Galerie wurde hinzugezogen. So wogte das farbenbunte Meer der Ballgesellschaft unter dem säulengetragenen Triumphbogen des Proszeniums hin und her. Zuweilen nehmen die Fürsten mit ihren Damen an den Balletten teil. Allegorische Prunkaufzüge, Ritterspiele und Turniere, die auch im Freien, in den Schloßhöfen und in den Parks aufgeführt wurden — die Leser erinnern sich der in dem Dresdener Zwinger abgehaltenen Schauspiele —, wurden im Barock auch noch auf den Bühnen abgehalten. Rauschende Apotheosen, die den Ruhm des Landesherrn verherrlichen, durften nicht fehlen. Unter Blitz und Donner, auf Wolken und stürmischen Meereswogen erscheinen die olympischen Götter, um in allegorischen Schauspielen den anwesenden Landesherrn und sein Haus zu vergöttern. So geht der Oper Servio Tullio, einer von Stefani komponierten Dichtung des Terzago, die aus Anlaß der Vermählungsfeier Max Emanuels mit Maria Antonia, Kaiser Leopolds I. Tochter, 1686 aufgeführt wurde, ein Prolog voraus, der den Servius Tullius als den Ahnherrn Max Emanuels feiert. Trompeter- und Paukerchöre, die auf den Seiten des Parketts oder in Logen aufgestellt waren, fielen bei den Steigerungen in die Musik des Orchesters ein. Die Leidenschaft des Barock für das Lautschallende, für das Rauschende, für starke Licht- und Schattengegensätze, für wunderbare, überraschend eintretende Verwandlungen ergeht sich mit ungehemmter Lust. Einen

Abb. 168. Bühnenentwurf der Galli Bibiena, um 1740
Berlin, Bibliothek des Kunstgewerbemuseums

Anfang stellt die zur Geburtstagsfeier Josephs I. vor Kaiser Leopold 1678 aufgeführte Oper „La Monarchia latina trionfante", ein von Draghi komponiertes Dichtwerk Minatos, dar. Höhepunkte sind die um 1700 aufgeführten Opern „La Monarchia stabilita", die in Düsseldorf vor Jan Wilhelm und seinem Gaste Karl III. von Spanien, unserem späteren Karl VI. stattfand, sowie Stefanis Oper „Heinrich der Löwe", mit der das Kurfürstliche Opernhaus in Hannover eingeweiht wurde. Damit beginnt die Glanzzeit der italienischen Oper, deren Hauptförderer Karl VI. in Wien, sowie August der Starke in Dresden und Friedrich der Große in Berlin während des Rokoko gewesen sind. Die Herrschaft der Familie Galli Bibiena beherrscht den deutschen Theaterbau und die Bühnendekoration von nun ab bis zum Abblühen des Rokokostils fast uneingeschränkt. Als erster tritt in Wien Francesco Galli Bibiena unter Kaiser Leopold auf; es ist derselbe, der mit Fischer von Erlach um die Dekorationen bei Josephs I. Einzug und später um die Karlskirche konkurrierte und der Verfasser des Werkes: „L'archittura maestra delli Arti che la compongono". Als Theaterarchitekt gewinnt grundlegende Bedeutung sein Bruder Ferdinando Galli Bibiena. Am Hofe Ranuccios II. Farnese in Parma hatte er bereits eine fruchtbare Wirksamkeit ausgeübt und in Madrid als Fest- und Theaterarchitekt Karls III. gelebt, als ihn dieser im Jahre 1712 nach Wien berief. Hier hat er eine Anzahl der Freuden- und Trauerdekorationen geschaffen, als der Nachfolger Burnacinis und zugleich mit der gewaltigen Bautätigkeit, die nach dem Rastatter Frieden einsetzte. Für das Bühnenwesen war sein Schaffen von umwälzender Bedeutung. Er setzte an die Stelle der älteren Barockdekoration, die Kulissen und Hintergrundsprospekt parallel zur Vordergrundsebene anordnete, eine Schrägstellung der Prospekte. Dadurch verkürzten sich die Linien nach verschiedenen Augenpunkten. Ferdinando Bibiena befreit also die Bühnenbilder von der architektonisch klaren Perspektive mit einem Fluchtpunkt, die in den älteren Barocktheatern in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gebräuchlich war. Der Gipfelpunkt darin war von Andrea Pozzo erreicht worden; der Jesuitenpater hat gerade in der Schöpfung der „theatra sacra" für die Kirchen seine Vollendung in der Perspektivkunst entwickelt. Pozzo ist deshalb in gleicher Weise bahnbrechend für die Deckenmalerei wie für die Theatermalerei um 1700 geworden. Es ist bemerkenswert, daß Wien diesen großen Perspektivkünstler an sich zog eben in dem Augenblicke, als die Raumkunst Fischer von Erlachs und Hildebrands aufging. Die Fortsetzer seiner Ideen in den späteren Barock und bis zum Rokoko hinein sind die Galli Bibiena. Ihre Schöpfungen sind geistesverwandt den Kirchen- und Schloßräumen, die Fischer und Hildebrand und ihre Schule schufen. Als der Vater 1723 zurücktrat, war

Abb. 169. Italienische Komödie. Gobelin, von Pirot im Würzburger Schloß, um 1750

sein Sohn, Giuseppe Galli Bibiena, bereits zur Meisterschaft herangewachsen. Giuseppe hat die Stellung des Vaters eingenommen und den Ruhm der Familie auf den Gipfel gebracht. Für seinen Herrn, Karl VI., schuf er bereits 1716 die Dekorationen zu der großen Oper „Die über die Alcina obsiegende Angelica", die auf dem Teich der kaiserlichen Favorite gesungen wurde, im Jahre 1723 noch unter seinem Vater das offene Theater in Prag für die böhmische Krönungsfeier, und die berühmte Dekoration der Winterreitschule (1740). Dem Kaiser ist auch das monumentale Prachtwerk Giuseppes gewidmet, das das Können der Bibiena über den festlichen Augenblick verewigt hat: die „Architettura e prospettiva" 1740, Augsburg, gestochen von Pfeffel, Kleiner, Schmuzer u. a. Den Siegeszug des Giuseppe durch Deutschland, seine Bühnenschöpfungen in Dresden, in München zur Vermählung Karl Alberts mit Maria Josepha, Kaiser Josephs I. Tochter, abermals in Dresden und Warschau für August III. und in dem Jahrzehnt vor dem Siebenjährigen Kriege für Friedrichs des Großen Oper in Berlin, verfolgen wir nicht. Sein Bruder Allessandro Galli Bibiena, mit dem Vater seit 1712 in Wien tätig, folgte einem Rufe des Kurfürsten Karl Philipp nach Mannheim. Hier leitete er nicht nur die Opern und Feste des Hofes und erbaute 1737 bis 1742 das zugrundegegangene Opernhaus, sondern er beherrschte auch das fürstliche Bauwesen. Neben den Galli Bibiena waren noch andere Italiener als Theaterarchitekten und Maler tätig, wie die Mauro in München und Dresden und später Bellavita in Berlin, der gemeinsam mit Giuseppe Operndekorationen für das Knobelsdorffsche Gebäude malte. Sein Nachfolger Verona führt bereits bis in den Ausgang des Jahrhunderts. Unter den deutschen Theatermalern hatte um 1700 der in Rom ausgebildete Harms in Dresden und Braunschweig Rühmliches geschaffen. In München blühte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Familie Quaglio.

In den Bühnenprospekten des Giuseppe Galli Bibiena und seiner Richtung enthüllt sich der in dem Barock wirkende künstlerische Geist mit seiner vollen Gewalt (Abb. 167, 168). Ungeheure Feenpaläste, riesige Säulenhallen, gewaltige Gewölbe und Pfeiler, Galerien und Treppen schieben sich ineinander und ziehen den Blick in weite Fernen. Gärten und Grotten versetzen uns in eine Zauberwelt, die alle Vorstellungen von den Gärten der Semiramis und Armida übertreffen. Ein sinnberückender Reichtum aller erdenklichen Zieraten ist über die Bauten gebreitet. Alle Gesetze der Architektur scheinen aufgehoben. Licht und Wolkenschatten verstärken den zauberhaften Eindruck. Dieser Welt der Phantastik entstammen auch die Kostüme der Figuren, wozu ebenfalls die Theaterarchitekten die Modelle lieferten. Ob es sich um die Gestalten der italienischen Oper und Komödie, ob um die der französischen

Abb. 170. Scaramuz und Kolombine, nach Kändler, um 1745. Berlin, Schloßmuseum

Tragödien handelt: die Götter und Helden des Altertums, die abenteuernden Ritter und verwunschenen Prinzessinnen der Renaissancedichtung, die Pierros, Dottori und Kolombinen der italienischen comedia dell'arte, sie sind keine Geschöpfe der Wirklichkeit, sondern der Phantasie des Barock. Der ideale Stil der Theaterdichtung dieses Jahrhunderts ist auch der der Aufführung. Die unter der Direktion großer Baukünstler von allen Künsten des Auges, des Ohres und des Gedankens geschaffenen Prunkopern geben kein Abbild des Lebens, wie es ist. Sie versetzen Geist und Sinne in einen erhöhten Zustand, und alles menschliche Handeln ist zum Allgemeinen erhoben. Das Typische und Allegorische empfand diese Epoche als das im höchsten Grade Künstlerische. Daher die Leidenschaft für die italienische Charakterkomödie. Darum gelang dem Barock auch die Vereinigung der gegensätzlichen Künste in der Oper: des gesprochenen Wortes, des Orchesters und der Raumkunst. Somit ist es klar, welche belebenden Kräfte, ganz abgesehen von der unmittelbaren Befruchtung, aus der Opern- und Schauspielkunst dieser Epoche auf die gesamte künstlerische Empfindung des Jahrhunderts ausströmen mußten.

Über den Rahmen dieses Buches würde eine Erörterung darüber hinaus-

gehen: wie sich der musikalische und dichterische Stil der italienischen Oper und Dramatik selbst vom frühen Barock bis zum Höhepunkt des Rokoko gewandelt hat. Durch eine solche Untersuchung müßten sich die tiefsten Aufschlüsse über die Wechselbeziehung des Raum- und Dekorationsempfindens mit der Musik und dem dichterischen Gefühl gewinnen lassen. Insbesondere würde das Schaffen der deutschen Komponisten interessieren, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts italienische Opernmusik geschrieben haben. Im Barock war dies Händel, dessen Wirken zum größten Teile auf dem Boden Londons liegt; für das Rokoko sind es Hasse, der seine größten Triumphe am Hofe Augusts III. in Dresden feierte, und Graun, der Kapellmeister Friedrichs des Großen bereits in der Rheinsberger Kronprinzenzeit und der Schöpfer der Berliner Oper nach des Königs Thronbesteigung. Die Gegenstände der von Graun und Hasse komponierten Opern sind die der italienischen Oper, Darstellungen der Liebesleidenschaft, der Kämpfe und Abenteuer der Helden des Altertums, die seit der Renaissance die Lieblinge der Roman- und Dramendichtung waren. Auch Glucks Opern wurzeln noch sehr stark in diesem Kreise. Um die Mitte des Jahrhunderts beginnt vereinzelt neben der italienischen Prunkoper ein durch die französische Tragödie genährter strengerer Geschmack in den Kulissen und Prospekten Fuß zu fassen. Ein Hauptträger dieses französischen Stils war Servandoni in Paris, der um die Mitte des Jahrhunderts in Dresden Beifall errang.

Die Glanzepoche der italienischen Prunkoper in Deutschland erlosch mit dem Ausbruch des Siebenjährigen Krieges, der besonders dem festlichen Hofleben in Wien, in Dresden und Berlin den heftigsten Schlag versetzte.

Über die Architektur der Opernhäuser des deutschen Barock und Rokoko müssen wenige Andeutungen genügen. Das um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Italien eingeführte Logensystem des italienischen Theaters findet sich bereits in den ersten deutschen Barocktheatern angewendet; so in dem Wiener von Burnacini 1678 und in dem Münchner Opernhaus Sant Salvator, das schon 1657 von Santurini errichtet wurde und zwar für den Kurfürsten Ferdinand Maria und seine Gemahlin, die savoyische Prinzessin Adelaide, die also auch hier, wie im Kirchen- und Schloßbau, eine Vorkämpferin des italienischen Geschmacks in Deutschland ist. Diesen beiden schließt sich an das von dem Oberlandbaumeister von Klengel für den Kurfürsten Johann Georg III. 1667 erbaute Komödienhaus nach italienischer Art in Dresden. Der Aufschwung zu großartiger Gestaltung der langovalen Zuschauerräume und der tiefen Bühnen setzt mit dem vollen Barock am Ende des 17. Jahrhunderts ein. Das von Giusti für den Kurfürsten Ernst August erbaute Opernhaus in Hannover, sowie die 1718—1719 erfolgte Umgestaltung

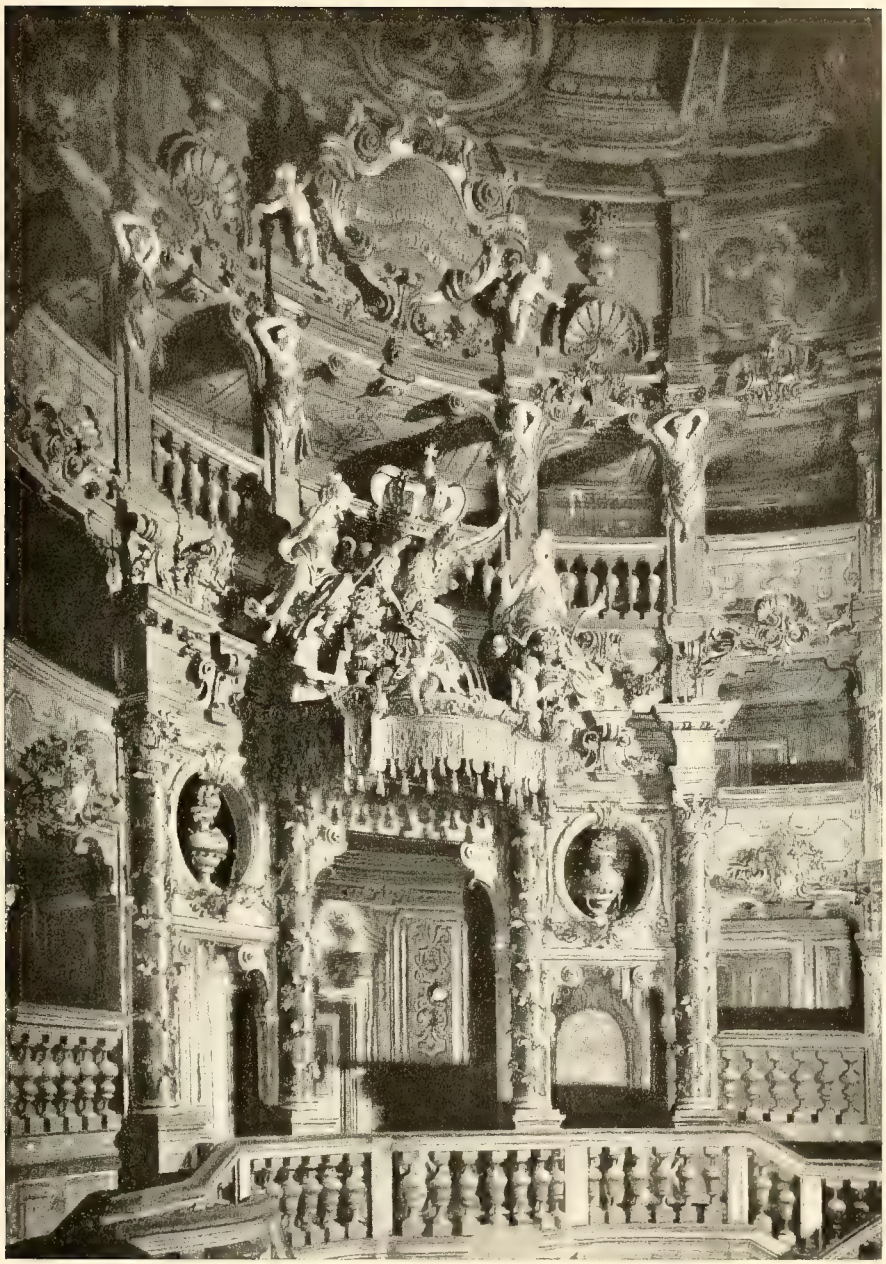
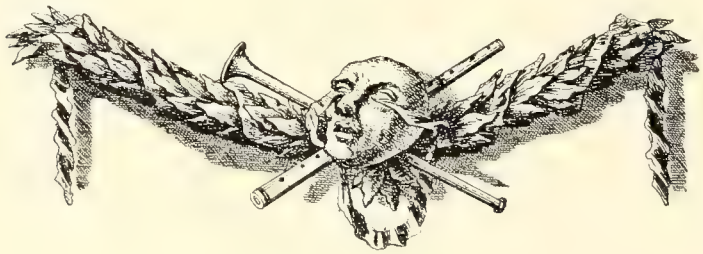


Abb. 171. Opernhaus in Bayreuth, von Giuseppe und Carlo Galli Bibiena, 1745

des Dresdener Opernhauses durch zwei Mitglieder der Familie Mauro aus Venedig, das um 1740 von Allessandro Galli Bibiena erbaute Mannheimer Opernhaus und das gleichzeitig entstandene Berliner von Knobelsdorff wie das auf Betreiben von Friedrichs Schwester, der Markgräfin von Bayreuth, von den Bibiena 1745 errichtete, noch erhaltene in Bayreuth (Abb. 171) und endlich das um 1750 entstandene Warschauer Opernhaus Augusts III. veranschaulichen die Entwicklung in den Hauptdenkmälern. Auch hier offenbart sich die Durchdringung der älteren italienischen Kunstformen mit den französischen wie in der deutschen Schloßarchitektur. Man beachte, wie das im prunkenden italienischen Spätbarock eingerichtete Bayreuther Opernhaus, das in der triumphalen Komposition der Hofloge Gius. Bibienas Meisterhand bekundet, eine Fassade im klassischen Geschmack von dem Franzosen St. Pierre erhält. Französische Gedanken finden sich auch im Innern von Cuvilliés Residenztheater in München und von Knobelsdorffs Opernhaus eingemischt. Von dem bewegten Rokoko dieser Meister entfernt sich das von Pigage erbaute Schwetzinger Theater, während das um 1765 für Friedrich den Großen im Neuen Palais errichtete Theater bezeichnenderweise auf das Knobelsdorffsche Schloßtheater zurückgreift. Die französische Ranganordnung zeigte wie das Schwetzinger kleine Theater auch der durch de la Guépière vollendete Umbau des Stuttgarter Opernhauses. Die Ausstattung der Opernhäuser zog bis in diese Spätzeit des Rokoko hinein heitere und spielerische Formen, bewegte Atlanten und verschnörkelte Konsolen als Stützen der Logen vor. Das so ganz eigentümliche und hohe Stilgefühl dieses Jahrhunderts enthüllt sich am deutlichsten darin: daß die eigentliche Architektur von dem strengsten Maßgefühl beherrscht wird, während in der Dekoration und der Bühnenausstattung des Theaterraumes das leichte Spiel der Phantasie zu walten scheint.



26. DIE GARTENKUNST

Als der wichtigste Schauplatz der Vergnügungen der höfischen und vornehmen Gesellschaft steht der Garten des Barock und Rokoko geradezu im Mittelpunkt des künstlerischen und geistigen Lebens des Jahrhunderts. In ihm offenbart sich das besonders geartete Verhältnis zur Natur mit der größten Deutlichkeit. Der Garten ist ein Spiegelbild des Seelenlebens dieser Epoche — in der Folgezeit betätigt sich das dichterische Empfinden gerade in der Ausgestaltung der Gärten — umgekehrt gehen von diesen mächtige Anregungen auf die erwachende deutsche Poesie über. Der Garten ist das wichtigste Verbindungsglied zwischen der früheren und späteren Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Das Wesen des Barockgartens beruht in dem engsten Verhältnis zur Ar-

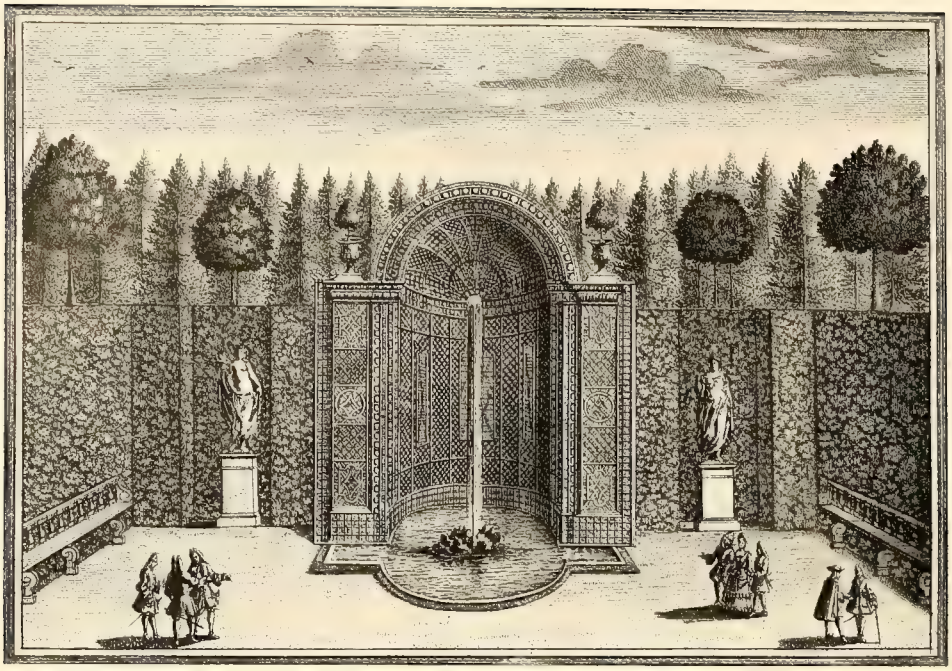


Abb. 172. Fontäne und Lattenwerk in Mirabell bei Salzburg, um 1700

chitektur. Er ist Architektur. Die raumbildenden Faktoren, die den Grundriß und Aufriß des Schloßgebäudes bestimmen, gestalten auch die Anlage und Einteilung des angrenzenden Gartens. Nur entfalten sie sich auf der Fläche in die Breite. Die älteren Barockgärten erstrecken sich immer nur in der Breite der Schloßfront, oder einschließlich der Nebenflügel, und ihre Tiefe ist ebenfalls begrenzt durch die Maße des Gebäudes. Die Mehrzahl der Gärten, in allen Fällen dort, wo es sich um völlige Neuschöpfungen handelt, hat die Form eines länglichen Rechtecks, das auf den drei freien Seiten durch Mauern, Gräben und Alleen aufs schärfste gegen die umgebende Landschaft abgeschlossen ist (Bruchsal und Favorite). Mit Vorliebe wird auch die Rückseite des Gartens durch ein langgestrecktes Gebäude, eine Orangerie oder Gloriette abgeschlossen, so daß der Gartenraum zwischen die Gebäude eingespannt erscheint (ehemaliger Lustgarten in Berlin, Belvedere in Wien [vgl. Abb. 71], Schloß Ludwigsburg und Favorite dahinter). Die Wege, die Plätze, die Beete und Gebüsche des Gartens unterliegen der strengsten geometrischen Anordnung.

Demgemäß geht die Entwicklung der deutschen Gartenkunst zusammen mit der des Schloßbaues. Der Renaissancegarten war in der Zeit vor dem

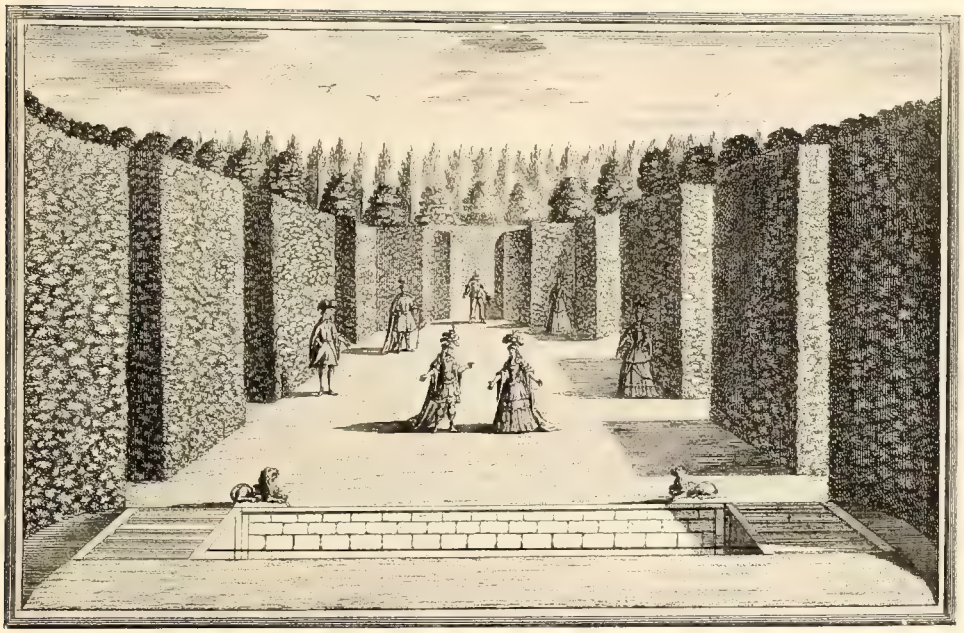


Abb. 173. Gartentheater in Mirabell bei Salzburg, um 1700

Dreißigjährigen Kriege an den Höfen von München und Wien aufgenommen worden. Während des Krieges entstehen bedeutende Anlagen der Art in Heidelberg, in Böhmen durch Wallenstein und in Dresden durch den Kurfürsten von Sachsen. Nach dem Kriege treten die norddeutschen Höfe, vor allem Brandenburg, in die Reihe der Gartenliebhaber ein. Es beginnt eine allgemeine Leidenschaft für die Gartenkunst zugleich mit dem lebhaft geweckten Interesse für edle Baum- und Blumenzucht. Mächtige Antriebe kamen durch die einwandernden holländischen Gärtner. Durch sie wurde die Veredlung der Ostbäume und die Pflege neuer Blumensorten, wie der Tulpen und Hyazinthen, begründet. Nach holländischen Mustern legte der Große Kurfürst den Lustgarten hinter dem Berliner Schlosse an und von dort die Allee zum Tiergarten, die heutige Straße „Unter den Linden". Das Wesen des Gartenstils der Renaissance beruht in der strengen Gliederung des Gartens in eine Reihe g l e i c h w e r t i g e r Abschnitte. Sie werden durch Steinbalustraden, Statuenreihen, glattgeschorene Heckenwände, Gitter, Laubengänge und Baumreihen voneinander abgegrenzt. Im holländischen Garten ist diese schachbrettartige Zerlegung des Grundrisses durch das ebene Terrain und durch Einziehung gerader Kanäle am stärksten ausgesprochen. Es fand in

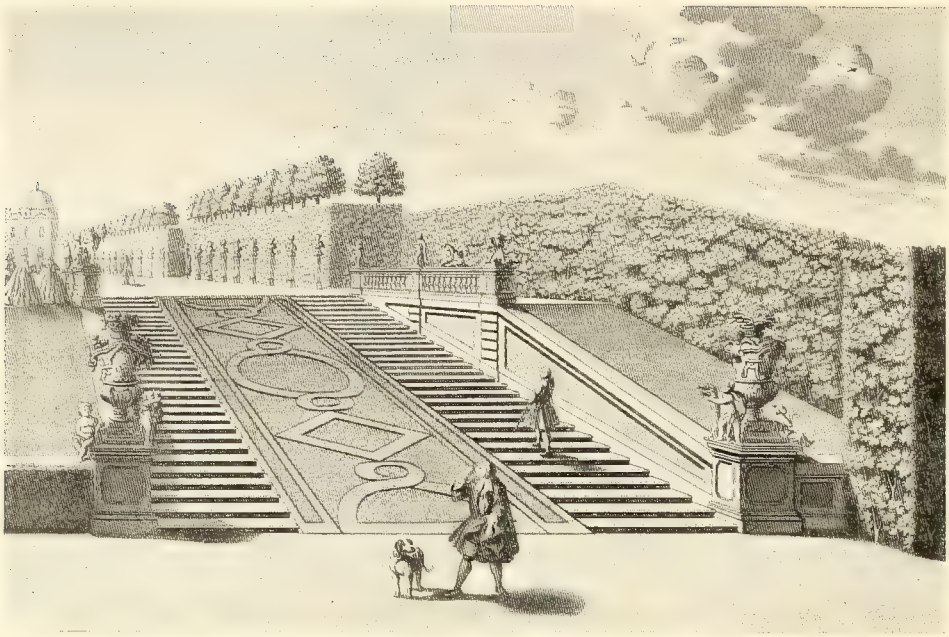


Abb. 174. Park des Belvedere in Wien. Anfang 18. Jahrhunderts

Niederdeutschland und in den ebenen Teilen Sachsens Verbreitung. Dagegen hatte der italienische Garten des 17. Jahrhunderts, der in der hügel- und felsreichen Umgebung Roms entstanden war, eine Vorliebe für bewegteres Relief und gedrängtere Komposition. Terrassen, Treppen, Balustraden und Felsengrotten, die der Plastik reiche Entfaltungsmöglichkeit gaben, stürzende Wasserfälle und Fontänen waren hier Hauptmittel des Gartenkünstlers. Diese Gedanken finden sich denn auch in den älteren Barockgärten um Salzburg (Mirabell, Schloß und Garten um 1689 begonnen wahrscheinlich unter Leitung Bernh. Fischer von Erlachs), Wien (Schwarzenberggarten, Belvedere [Abb. 174], in dem Zwingergarten in Dresden, in der Favorite bei Mainz und namentlich — um das heute noch berühmteste Werk zu nennen, in der Kaskade mit dem Herkules hinter Wilhelmshöhe. Sie wurde um 1700 für den aus Rom zurückgekehrten Landgrafen Karl von Hessen von Guernieri geschaffen. Stärker noch als die meist verschwundenen oder umgestalteten Gärten selbst zeugen die Marmorbildwerke der italienischen Plastiker von dem Einfluß, den die italienische Kunst in dem deutschen Garten des Barock ausgeübt hat, um nur nochmals an die Werke Darias und Mostos in Salzburg, Mattiellis und Corradinis in Wien und Dresden zu erinnern.

Abb. 175. Badenburg im Park von Nymphenburg, um 1720

Eines ist dem italienischen wie dem holländischen Garten des 17. Jahrhunderts gemeinsam und wird auch für den Garten des deutschen Barock bestimmend: die völlige Unterordnung der Bepflanzung unter die Linien der Architektur. Die Bäume und Sträucher werden zu grünen Wänden, Pyramiden, Kugeln oder sonstigen geometrischen Körpern zugeschnitten. Sie haben eine raumbildende Rolle, genau so wie die Gebäude und Statuen, zu übernehmen. In den Naturtheatern bilden sie die Kulissen. Bei den Balletten und Reiterspielen werden immergrüne Pyramiden und Kugelbäume in Holzkübeln reihenweise versetzt, so im Parterre des Großen Gartens in Dresden. Diese Erscheinung gibt über das Stilempfinden des Barock den klarsten Aufschluß. So völlig ist auch das Gartenschaffen dem Architekten unterworfen, daß der Baum, die Pflanze als Einzelwesen zurücktreten. Die südlichen immergrünen Bäume und Sträucher, Buchse, Myrten, Zypressen, Lorbeer, Orangen, Zitronen, Oleander, Granaten und Zedern mit ihrem dunkeln und dichten Laub sind daher seit der Renaissance in immer wachsendem Maße die tonangebenden Gewächse auch der deutschen Parks geworden. Mit dem Barock entwickelt sich auf deutschem Boden eine hohe Kultur dieser Gattungen. Die Fürsten wetteifern in der Anlage von Züchtereien. Die Orangerie darf in keinem fürstlichen Garten fehlen. Sie nimmt inmitten der Gewächshäuser einen Saal für festliche Gesellschaften auf, so daß die Gäste zwischen den südlichen Bäumen wandelnd durch die bis zur Erde reichenden Fenster den Garten überblicken können (Charlottenburger Orangerie mit Prachtsaal von Eosander 1703, Orangerie von Welsch in Fulda, von De la Fosse in Darmstadt, von du Ry in Cassel). Es werden aber auch die einheimischen Laubbäume, namentlich die Hainbuchen und Linden zu Wänden und Figuren zurechtgestutzt. Die Blumenbeete werden in künstlichen Mustern „en broderie" angelegt. Die Bérainschen und Marotschen Bandverschlingungen der gestickten Wandbekleidungen kehren hier wieder. Eine Reihe von Vorlagenwerken beleuchten die bis ins Spielerische gehende Leidenschaft für derartige Schnörkeleien. Der Barock entwickelt also seine Gartenschönheit nicht aus der heimatlichen Natur. Vielmehr zwingt er dieser eine idealisierte fremde Natur auf. Daher auch die Neigung zu möglichst flachen Ebenen bei Anlage neuer Schlösser und Parks. Kein künstlerisches Empfinden für die deutsche Berg- und Waldlandschaft. Daher auch die Freude an den mehr plastischen Laubformen der Kastanien, der Nußbäume, der Maulbeerbäume und Linden, mit denen die Fürsten am Ende des 17. Jahrhunderts die Alleen bepflanzen ließen. Und betrachtet man die fremdartigen Formen der Blumen und Sträucher, die jetzt tonangebend werden, der Tulpen, Hyazinthen, Levkoien, des Jasmins: zeigt sich nicht auch darin eine ähnliche Vorliebe? Von

Abb. 176. Malerei eines Türflügels im Würzburger Schloß, um 1740

hier aus gewinnt die Blumenmalerei der Wände, der Porzellane und Fayencen und der Gobelinzeichner erst ihren Hintergrund (Abb. 178).

Diese Mittel einer stilisierten Natur und Gartenarchitektur waren am Hofe Ludwigs XIV. durch Lenôtre zu einer einheitlichen Wirkung zusammengefaßt worden. An Stelle der Nebeneinanderreihung gleichwertiger Abteilungen setzte Lenôtre eine große Mittelachse, um die sich symmetrisch alles übrige gruppierte. Die sanft abfallende Neigung des ganzen Terrains trat hinzu, um den Eindruck des Hauptdurchblicks noch majestätischer zu machen. Versailles, mitten in eine wüste Gegend hineingeschaffen, hat die neuen Ideen am großartigsten verwirklicht: es wird seit der Wende zum 18. Jahrhundert das Vorbild auch für die deutschen Parks. Französische Gärtner und Architekten und deutsche in Paris geschulte Künstler verbreiten den französischen Gartenstil mit der größten Schnelligkeit. Großartige Beispiele, die freilich nur in den Hauptzügen noch die Grundgedanken bewahren, sind der von Sophie Charlotte geschaffene Schloßgarten von Charlottenburg, der Schloßgarten von Herrnhausen, ein Werk des Kurfürsten Ernst August von Hannover, der Dresdener Große Garten in der Gestalt, die ihm August der Starke gab, die Parkschöpfungen Max Emanuels in Schleißheim und Nymphenburg (Abb. 175) und die Gärten von Schönbrunn bei Wien und von Pommersfelden. Bezeichnenderweise sind die im Anfang des Jahrhunderts entstandenen Parks meist Vergrößerungen von kleineren Gärten des 17. Jahrhunderts nach der Länge hin. Auf die Gewinnung einer breiten durchgehenden Mittelachse im Anschluß an das Parterre vor dem Schlosse wird alles vereinigt: Rasenflächen, Blumenbeete, Alleen, Kanäle und seeartige steingefaßte Bassins, von den strengen Linien der Baumkulissen begleitet, durchziehen den Garten der Länge nach bis zu einem Lust- oder Jagdschlosse am anderen Ende. Damit hat der Garten genau so wie das Schloß einen beherrschenden Mittelraum erhalten und gliedert sich, wie das Innere des Schlosses, in eine von dort aus abgestufte Gruppe größerer und kleinerer Raumabteilungen. Zugleich mit den meisten oben genannten Schloßbauten im ersten Jahrhundertdrittel entstanden in Deutschland die Parkanlagen im französischen Geschmack. Doch wurden auch im Anschluß an ältere Lust- und Jagdschlösser französische Gärten angelegt, so der Schwetzinger von Kurfürst Carl Philipp, der Moritzburger von August dem Starken, von denen beiden noch Grundlinien erhalten sind. Der Adel und die reichen Kaufleute in den Städten wetteiferten mit den Fürsten in der Gartenkunst. Neben Dresden war Leipzig wegen seiner Gärten berühmt (Rosenthal, die Boseschen Gärten). In Berlin zeichneten sich die um 1730 erbauten Paläste der Wilhelmstraße durch ihre bis zum Tiergarten durchgehenden schmalen Gärten aus. Die selbständige Schöpferkraft der

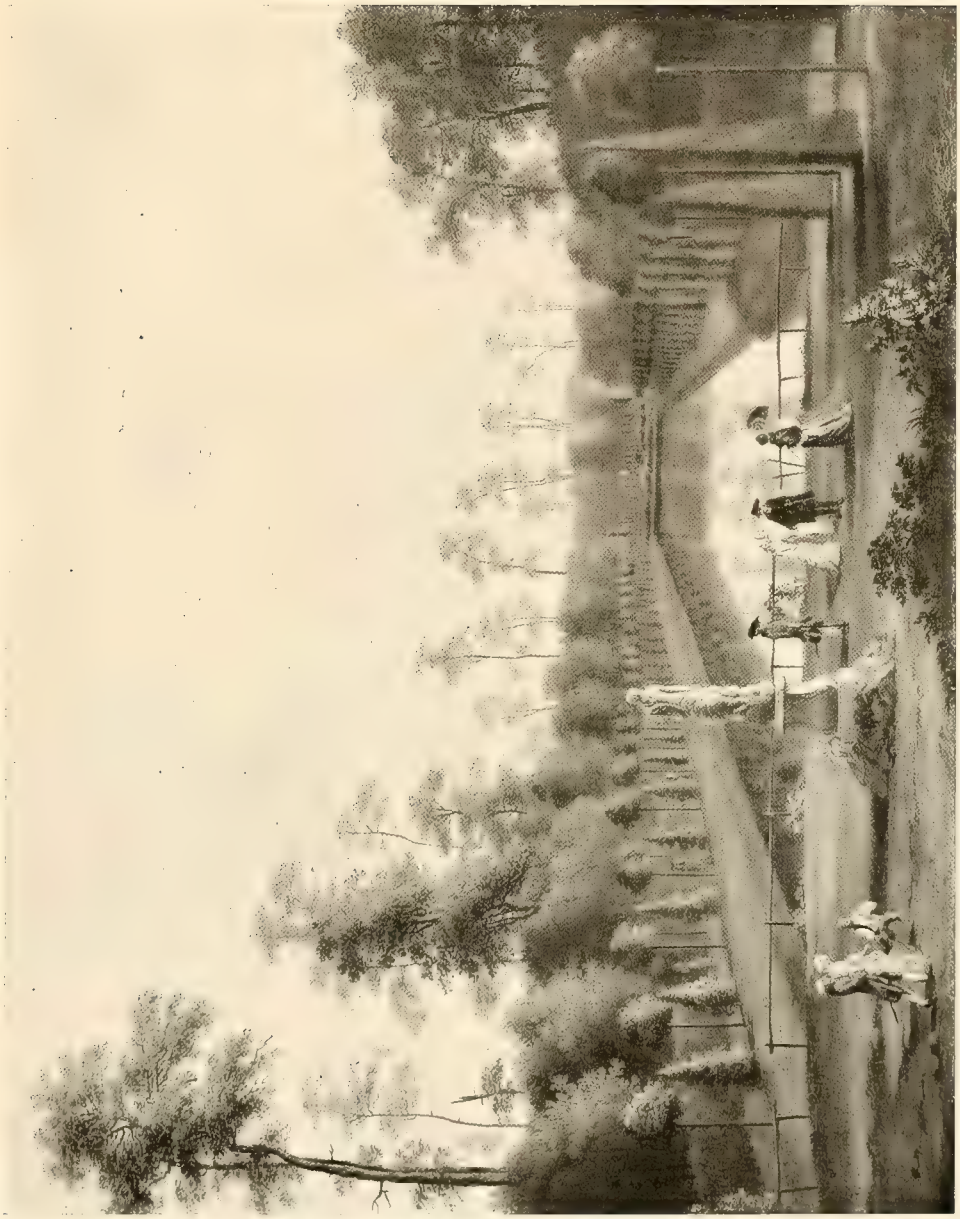


Abb. 177. Goldfischteich im Berliner Tiergarten, von Hackert

deutschen Meister enthüllt sich in dem Geschick, mit dem sie die neuen Ideen nach den häufig schwierigen Bedingnissen des Geländes abwandeln. So Welsch in der berühmten Anlage der Favorite bei Mainz und in dem Orangeriegarten zu Fulda, Neumann in dem Schloßgarten zu Würzburg, der in dem engen Winkel der Festungswerke liegt. Großartige Werke deutscher Gartenkunst sind fast völlig zugrunde gegangen wie Pöppelmanns Garten des Japanischen Palais, der mit dem Zwingergarten auf der anderen Elbseite einen Prospekt bilden sollte.

Mit der wachsenden Raumweite hat die Gartenkunst des späteren Barock die scharfe Abgrenzung gegen die anstoßende Umgebung verlassen. Sie geht dazu über, durch Alleen entfernte Punkte mit dem Schloß und Garten in Beziehung zu setzen. Ein schönes Beispiel ist das Alleennetz vom Schlosse Schwedt an der Oder; eine viereckige Allee führt zu dem Lustsitz Monplaisier. Die Alleen um Schleißheim, Schwetzingen, Bonn, Potsdam sind noch Zeugen dieser Zeit. Die an den Park anschließenden Wälder werden durch strahlenartige Schneisen gegliedert, wie in Moritzburg und Benrath. Es werden am Ende des Parks auf beiden Seiten Waldstücke, Haine oder „boschetti" geschaffen, in denen sich der freiere Wuchs der Bäume entwickeln kann (Schwetzingen, Rheinsberg).

Das gesellschaftliche Element im Barockgarten spricht sich aus in den Anlagen von Gartentheatern, von Schießständen, Arenen für Kämpfe wilder Tiere (Wien, Dresden), Plätze für Wirtschaften, Teiche und Kanäle für Gondelfahrten und Wasserfeste (St. Georgen am See bei Bayreuth, wo eine Miniaturflotte auf dem See stationierte).

Der Rokokostil hat die Grundsätze des Barockgartens beibehalten. Er hat oft nur das Begonnene fortgesetzt. Eine Wandlung des Geschmacks bekundet sich in den Einzelheiten. Neben den Hauptachsen entstehen neue Gartenpartien, in denen die verschiedensten Raumgestaltungen, Rondelle, Irrgärten, Berceaus, Laubengänge vereinigt werden. Hierin äußert sich eine Verfeinerung, eine Abkehr von dem Majestätischen wie dies auch in den Rokokoschlössern wahrzunehmen ist. Sogar eine ähnliche geistreiche Raumgliederung und Verknüpfung durch Gänge! Die Gartenschöpfungen Friedrichs des Großen sind die wichtigsten Leistungen der Zeit: Die von Knobelsdorff geschaffene Umgestaltung des Tiergartens seit 1740 (Abb. 177), die Gärten von Rheinsberg und Sanssouci und der des Neuen Palais. Stets dieser feine Wechsel zwischen Alleen mit runden und andersgeformten Plätzen. Der Garten von Veitshöchheim ist eine der glänzendsten Rokokoschöpfungen. Neben den großen beiden Bassins, entwickeln sich auf beiden Seiten eine Reihe von Abschnitten mit den köstlichsten Laubengängen und heckenum-

Abb. 178. Gartensaal im Schloß in Schönbrunn, um 1770

zäunten Plätzen, von den Bildwerken des Tietz und Wagner belebt. Die nach dem Siebenjährigen Kriege angelegten Parks weichen von den architektonischen Formen des französischen Stils noch nicht ab. Der Garten des Neuen Palais, der Neuplatz und der hinter dem Schloß in der Zitadelle angepflanzte Garten in Münster nach Schlauns Plänen, desgleichen die verschwundene umfangreiche Parkanlage der Solitüde bei Stuttgart, wie auch der Schloßpark von Ludwigslust sind dafür Belege. Unverkennbar waltet hier noch ein

großartiger Zug in der Anordnung weiter, alleebegrenzter Plätze in Verbindung mit ausstrahlenden Alleen und Chausseen: die Anlagen von Münster und Ludwigslust sind zugleich Hauptzeugen der noch lebendigen städtebaulichen Kraft.

Nur in den Waldstücken am Rande des Parks, in den boschetti und Hainen des Apollo hat sich inzwischen ein freierer Geist eingenistet, der die ungeregelte Stellung der Bäume und ihr wildes Wachstum dem strengen Zuschnitt des Barockgartens vorzieht.

27. DER GEIST DES DEUTSCHEN ROKOKO

Sieh den Schwan
Umringt von seiner frohen Brut
Sich in den roten Widerschein
des Himmels tauchen! . . .
Wie lieblich flüstert dort im Hain
Der schlanken Espen furchtsam Laub
Am Ufer, und wie reizend fließt
Die Saat in grünen Wellen fort
Und rauscht vom Winde sanft bewegt.

Ewald von Kleist an Salomo Geßner 1757.

Die Entstehung des deutschen Barock, seine höchste Ausbildung sowie seine Entwicklung zum Rokoko ist somit auf allen Kunstgebieten verfolgt worden.

Immer wieder ist der Weg von dem Gebundenen zu dem Bewegten und schließlich zu der Auflockerung um die Mitte des Jahrhunderts hinangegangen. Die tiefgreifende Wandlung von dem älteren strengen Barock des 17. Jahrhunderts zu dem vollen Barock Schlüters und Fischer von Erlachs und weiterhin zu dem aufgelösten Rokoko des späteren Balthasar Neumann, des Joh. Michael Fischer und des Knobelsdorff spiegelt sich in der Gliederung

und Raumbildung der Gebäude so gut wie in allen Zweigen der Kunst und des Kunsthandwerks.

Es ist an der Zeit, einen Augenblick auf der Höhe des Jahrhunderts zu verweilen und zu fragen, in welcher Weise die äußeren und inneren Umstände sowie das geistige Gesicht Deutschlands sich geändert haben im Vergleich mit der in den ersten Abschnitten entworfenen Sachlage im Anfang des Jahrhunderts.

Unerschüttert ist die Stellung der Fürsten, der Kirche und des Adels wie im Beginn des Jahrhunderts. Überragend ist noch immer die höfische und religiöse Kunst. Äußerlich ist die Vorherrschaft der ausländischen Bildung, der französischen und italienischen Sprache in diesen und den vornehmen städtischen Kreisen ungebrochen. Die französische Kultur hat noch tiefere Wurzeln geschlagen. Die Schriften der Aufklärung und der galanten Dichtung, die Dramen und Schäferspiele üben eine bedeutende Einwirkung auf die in den dreißiger Jahren erblühende Generation der besseren Gesellschaft. Friedrich der Große hat bereits in den Rheinsberger Tagen Voltaire als den neuen Genius des Jahrhunderts verehrt. Seine geistreiche Schwester Wilhelmine von Bayreuth, die Herzogin von Gotha und später noch Carl Theodor von der Pfalz waren begeisterte Förderer Voltaires, seiner Schriften und seiner Dramen. Zur gleichen Zeit mit der Loslösung des Geistes aus dem Gebundenen der älteren Epoche war die Lockerung in der Architektur und allen bildenden Künsten eingetreten. Was Meissonier und der jüngere Blondel für die Entwicklung der neuen Bau- und Zierformen: das bedeuten Voltaire und seine Mitkämpfer für die Umwandlung der geistigen Bildung.

Sie sind anders geartet, die Träger dieses neuen Geschmacks, die deutschen Fürsten des Rokoko als ihre Väter! Der Kaiser Karl VI. († 1740) bleibt bis ans Ende dem Barock, in dem seine Künstler die höchsten Triumphe gefeiert, treu. Den Übergang in die neue Zeit unternehmen am frühesten die Söhne des Max Emanuel, sein Nachfolger Kurfürst Karl Albert (1726—1745), (vgl. Abb. 7), der Schöpfer der Amalienburg, und Clemens August, der Kurfürst von Köln und Fürstbischof der westfälischen Stifte. Ihre frühesten Schöpfungen um 1730 sind die Marksteine des beginnenden, von Barockelementen noch durchsetzten Rokoko. In Dresden zeigt sich die Wandlung nach dem Tode Augusts des Starken, da sein Sohn, der lange in Paris gewesene August III., die gewaltigen Unternehmungen des Vaters nicht weiterführt, sondern mehr die feinere Kunstpflege, das Sammeln von Gemälden und Skulpturen, betreibt (Abb. 182). Welch ein Gegensatz zwischen dem derben Friedrich Wilhelm I. und seinem Sohne Friedrich! Welche Vergeistigung gegenüber dem urwüchsigen Wesen des Vaters: die Trinkgelage und Tabakskollegien im

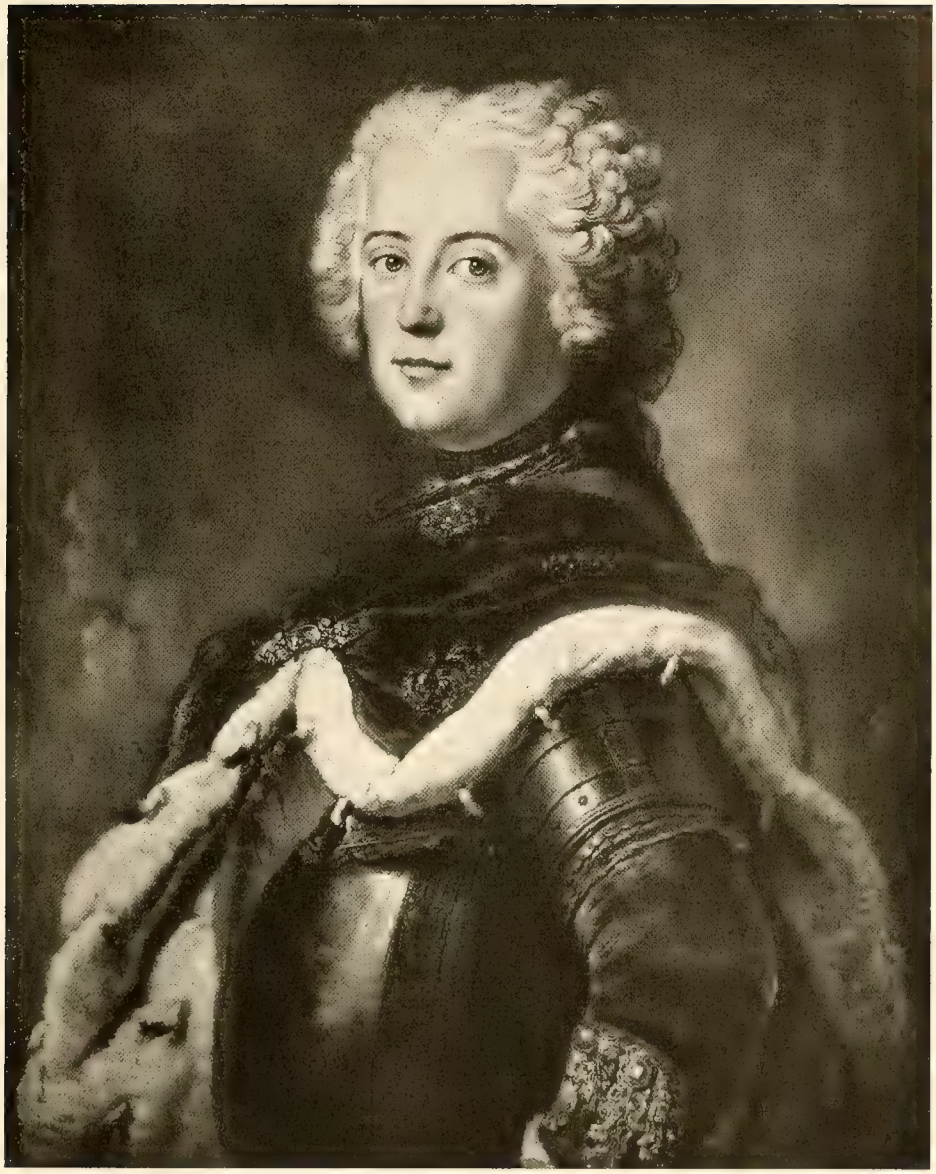


Abb. 179. Friedrich der Große, von Pesne, 1739. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Jagdschloß Wusterhausen und demgegenüber die Tafelrunde von Rheinsberg und Sanssouci! Die Fürsten des Rokoko haben das wüste Trinken und Essen, das oft so rohe Treiben der Väter abzustreifen gesucht. Nur von der Jagdleidenschaft in den barocken Formen des früheren Jahrhunderts haben sie sich schwerer losreißen können. Ist nun nicht die ganze Kunst, sind die Schlösser und ihre Gemächer, die Gärten, die Bildwerke und die Porzellane nicht ein Spiegelbild dieser veränderten Gesellschaft? Sind nicht die lichtgetönten feingezeichneten Vertäfelungen des Rokoko mit sparsamen Gold- und Silberleisten die Hintergründe eines anderen leiblichen und geistigen Daseins als die prunkenden Sammet- und Spiegelverkleidungen des Barock?

Das Verhältnis zur Natur ist insofern unverändert geblieben: daß die idealistischen Grundlagen bestehen bleiben. So muß man sich hüten, in den Volkstypen der Porzellankunst des Rokoko ein Streben nach Wiedergabe des Volkslebens in unserem naturalistischen Sinne zu sehen. Nein, es sind verschönerte Bauern, Ausrufer und Bettler, Bergleute und Handwerker — oft übrigens nach Pariser und Londoner Stichen kopiert — ebenso, wie die Volkstypen der italienischen und französischen Bühne, die auch von der fürstlichen Gesellschaft selbst bei „Bauernhochzeiten" und „Wirtschaften" in den Lustgärten gespielt wurden. Die Schäfer und Schäferinnen und Hirten sind alles andere als leibhafte Kuhknechte und Viehmägde. Also immer noch verschönerte Natur.

Gewandelt hat sich das Tempo der Empfindung. Die schwere Allongeperücke ist dem Zopf gewichen; der zierliche Dreispitz und der Frack verdrängen den Hut und den feierlichen Rock. Der Unterschied in der plastischen Empfindung ist bedeutend zwischen den Werken Schlüters und Permosers und denen des jüngeren Glume, des Günther usw. Mit der Lockerung der Flächen geht die Verfeinerung des seelischen Ausdrucks zusammen. Die kirchliche und die Gartenskulptur machen keinen Unterschied im Grade der Empfindung. Tränenreicher Schmerz verkörpert sich in den Schmerzensmüttern und Magdalenen von Straubs, Günthers und Egells Hand. Verliebte Schwärmerei und lockende Sinnlichkeit atmen die Waldgötter und Sphinxweiber von Tietz, Glume und Ebenhecht.

Die rohe Körperkraft der Naturgottheiten des Barock ist gemildert. Zarteres Liebesleben beseelt die Faune und Nymphen in den dunkeln Hainen und Laubengängen des Rokoko. Zuweilen scheint selbst ein Zug von Schwermut Seegötter und Najaden zu umschweben, die die Fontänen, Kaskaden, die Grotten und Felsen bevölkern. Für die feine Sinnlichkeit der Zeit möge die köstliche schlafende Schäferin in Elfenbein von Ludwig von Lücke im Bayerischen Nationalmuseum sprechen (Abb. 180).

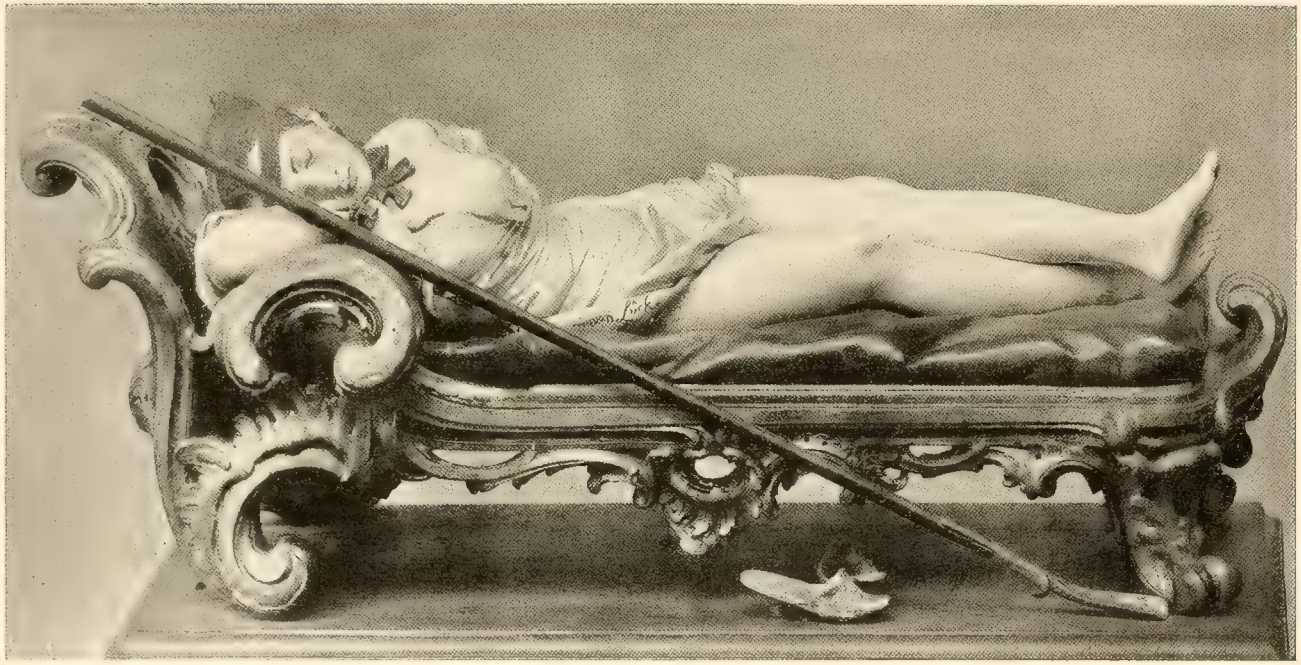


Abb. 180. Schäferin. Elfenbein von Ludwig von Lücke, um 1750. München, Nationalmuseum

Abb. 181. Frankenthalergruppe, von Lücke, um 1760
Kunsthandlung Altkunst, G. m. b H., Berlin

Das Rokoko wird nicht müde, die Geräte der Gärtnerei und des Hirtenlebens zusammen mit Musikinstrumenten, Pansflöten und Syringen, mit Blumen und Bändern darzustellen, gemalt und geschnitzt und gemeißelt am Äußeren und im Inneren der Schlösser und Lustgebäude. Durch die Ornamentik der felsen- und moosartigen Rocailleschnörkel wuchern Blumen, besonders Rosen, Schilf- und Gartenfrüchte, Kürbis, Melonen, Granaten und Reben; die Kändlerschen Tiere und die Blumenmalereien des Porzellans sind Zeugnisse verwandten Sinnes. Die empfindungsvolle Liebe zum Leben im Garten und die Beseelung der Natur war dem Barock fremd geblieben.

Abb. 182. August III. von Sachsen. Pastell von R. Mengs
Dresden, Gemäldegalerie

Abb. 183. Nahl und Glume, Hermen am Schloß Sanssouci, um 1745

Sie findet in der Dichtung ihren Abdruck in der Schäferpoesie. Friedrichs des Großen Dichtungen enthüllen sie mehrfach wie seine Schöpfung von Sanssouci das Hauptdenkmal des künstlerischen Geistes ist. Die feinste Form hat sie in den Oden des friderizianischen Offiziers Ewald von Kleist erhalten, die ja in eben dem Jahrzehnt vor dem Siebenjährigen Kriege in den Potsdamer Gärten entstanden:

„und in der Flur ein Labyrinth
Von Blumen und manch bunter Kranz,
Aus dessen Mitte Phöbus Bild
Voll Strahlen blitzt und über dem
In holden Düften Zephir schwärmt."

Am „Rasensitz in dickbelaubten Linden" seufzt er um seine Doris; „in grüner Nacht umschattet von der Birken hangend Haar", in blühenden Hekken eines Tals"; im Bach sieht er „am Grunde Muscheln, Gras und wankende Blumen". Im melancholischen Hain murmelt der Bach, „der Rosenbüsche tränkt und auf dem von Zephirs sanftem Hauch die kleinen krausen Wellen fliehen". Der Dichter flüchtet aus der Stadt, aus den Palästen. Der grünen Finsternis, dem dichten Hain, den Hecken und den Auen vertraut er sein Gefühl. Zur ländlichen Beschäftigung eilt er in die Hütte, wo Doris ihn erwartet.

Die Anfänge der Flucht in die Einsamkeit des Gartens und des Hains sind im Barock vorhanden, auch in der deutschen Poesie[22]). Die Klausen des greisen Max Emanuel und der Markgräfin Susanna deuten auf die Neigung zur Einkehr, zur Lösung aus den gesellschaftlichen Banden des Barockgartens. Die Spätzeit Ludwigs XIV. bringt die Wendung, als der alte König sich sein Marly abseits von Versailles schuf. Die von Joseph Clemens gegründete Brüderschaft von Blumengärtnern, die Confrérie des fleuristes, die die Poppelsdorfer Schloßkapelle mit Blumen schmückten, ist eine Schöpfung dieses Geistes. Kein Künstler hat ihn wunderbarer verklärt als Watteau. Seine Insel der Seligen, Cythere, ist das Sinnbild dieser Stimmung. Den größten Bewunderer fand Watteau in dem jungen Friedrich, der Rheinsberg unter Watteaus Zeichen umschuf. Seine Schwester Wilhelmine hat in der Eremitage bei Bayreuth ein Gegenstück zu Sanssouci geschaffen. Neben dem Sonnentempel, den Orangerien, Fontänen, Grotten, Wasserpielen mit lüsternen Wasser- und Waldgöttern entstanden eine Kapelle und Zellen, wo die Markgräfin und ihre Damen in Eremitengewändern Buße taten. Friedrich errichtete sich in dem Chinesenhause im Park von Sanssouci eine Stätte, wohin er der Wirklichkeit entfliehen konnte. Auf dem Hügel hinter Sanssouci erbauten Knobelsdorff und Bellavita eine römische Ruine als Point de vue des von

Knobelsdorffs korinthischen Kolonnaden eingerahmten Blicks durch den hinteren Park.

Der Umschwung zum Rokoko spricht sich endlich in der Verfeinerung des malerischen Sinnes aus. Die gewaltsame Hell- und Dunkelwirkung der barocken Bau- und Bildwerke, der Feuerwerke und Zauberopern ist gelindert. Watteau hat den malerischen Blick entfesselt, der in Tiepolo um die Jahrhundertmitte den Deutschen am gewaltigsten sich offenbarte. Haben sie auch in der Deckenmalerei nur in beschränkter Weise diesem Gange folgen können: Tatsache ist auch hier ein Lichterwerden, Eröffnung durchsonnter Höhen und Verscheuchung schwarzer Wolken. In der religiösen Malerei vollzog sich die Entfaltung mit größerer Stoßkraft und wirkte bis in die Spätzeit des Jahrhunderts. Die mythologische Malerei der Schlösser ist aber nicht zurückgeblieben. Phöbus Apoll, mit seinen Sonnenrossen die Morgenröte am Himmel heraufführend, ist der Lieblingsgegenstand der Rokokodecken. Das Erwachen des künstlerischen Empfindens für das Licht und die Sonne ist bezeichnend. Der Sonne werden Tempel in den Parks errichtet; Friedrich feiert sie in seiner Ode auf Sanssouci.

Das politische Gesicht Deutschlands hat sich nun geändert. Friedrich, der als Kronprinz zur Seite des greisen Prinzen Eugen unter des Kaisers Fahnen den Polnischen Erbfolgekrieg gegen die Franzosen mitgemacht (1735), erhob sich gegen Österreich und eroberte Schlesien. In Karls VI. Tochter Maria Theresia war dem Hause Habsburg eine Frau gleich groß als Herrscherin, Gattin und Mutter erstanden. In dem Siebenjährigen Kriege vereinigte sich die Macht der Reichsstände des Südens und des Westens nochmals mit dem Kaiserhause, im Bunde mit Frankreich, Rußland und Schweden, gegen Preußen. Friedrich, von England unterstützt, behauptete sich. Furchtbar wurden seine Lande, aber auch die Nachbargebiete, vor allem Sachsen und Böhmen, durch die sieben Kriegsjahre mitgenommen.

28. DER UMSCHWUNG ZUM FRÜHKLASSIZISMUS IN DER BAUKUNST

Die lebendige Kraft, die in dem deutschen Rokoko wirkte, ist durch den Siebenjährigen Krieg keineswegs gebrochen worden. Es entstehen in den Jahren nach dem Hubertusburger Frieden noch Denkmäler der Baukunst und Bildnerei, die das Rokokoempfinden ungeschmälert zeigen. So in Trier, das unter dem kunst- und lebensfrohen Kurfürsten Johann Philipp von Walderdorf seit 1756 eine Nachblüte des rheinfränkischen Rokokostils erlebte — die Bekrönung des Marstalls in Ehrenbreitstein mit einer Pferdegruppe von Feill (1762—1763) hält die lebhaften Umrisse fest. Eine späte starke Äußerung des westlichen Rokoko ist das von demselben Feill dekorierte Fürstbischöfliche Schloß in Münster, 1764 nach den Plänen des greisen Schlaun begonnen. Am merkwürdigsten ist das Festhalten der Innendekorationen des 1764 begonnenen Neuen Palais bei Sanssouci an dem Stile Hoppenhaupts. Hier ergeht sich das Spiel der Rocaillen in ungehemmtem Schwunge, während in den gleichzeitigen Gemächern von Benrath (Pigage) und Solitüde (de la Guépière) das Rokoko schon gemäßigt ist. Bis rund um das Jahr 1770 ist die Rocaille im Augsburger Silber, in den Porzellanen, Fayencen und Möbeln, im Schmiedeeisen gepflegt worden.

Abb. 184. Klosterkirche Wiblingen, ausgestattet von Januarius Zick, um 1770

Abb. 185. Salon im Schloß Benrath, von Nic. de Pigage, um 1765

Am zähesten behauptet sich die Überlieferung in der kirchlichen Deckenmalerei Süddeutschlands, in den Werken Günthers, Januarius Zicks, Winks und Knollers. Es ist von keiner Unterbrechung durch den Siebenjährigen Krieg die Rede; im Gegenteil, das nächste Jahrzehnt bringt noch eine Steigerung des malerischen und räumlichen Empfindens. Auch die zahlreichen Kir-

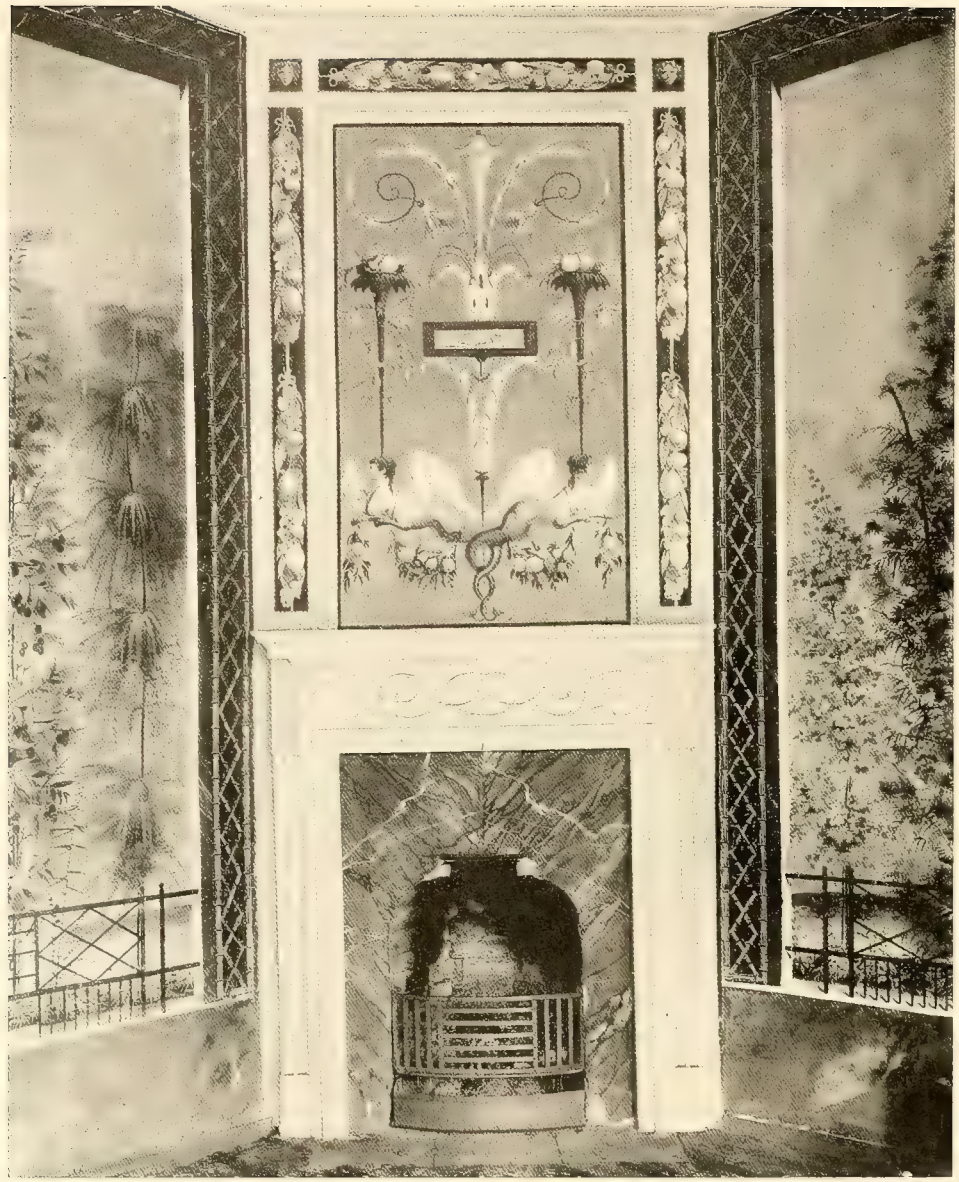


Abb. 185. Schloß Paretz. Zimmer, um 1798

Abb. 187. Schloß Freienwalde. Zimmer, um 1798

chenbauten selbst, die noch in Schwaben und Franken entstehen, unter denen Wiblingen und Rot bei Ulm hervorragen, bewahren in den Raumgedanken die Grundzüge des spätesten Rokoko (Abb. 184). Endlich genügt es, an die um 1760 bis 1770 entstehenden Porzellanfiguren von Beyer, von Linck, Melchior und W. C. Meier zu erinnern, um auch auf plastischem Gebiet das Fortwirken der alten Schaffenskraft zu konstatieren.

Inzwischen hatte eine Strömung eingesetzt, die die Abkehr von dem bewegten Stil des Rokoko und die Hinwendung zu den strengen Formen der Antike im Schilde führte. Am frühesten und mit durchschlagendem Erfolge hat sie in Paris Fuß gefaßt. Der jüngere Blondel hat sie vorbereitet. Soufflot, der Schöpfer der Kirche Ste. Geneviève, und Gabriel, der Erbauer des Schlößchens Petit Trianon, sind die Bahnbrecher des klassischen Stiles in der Pariser Baukunst in den beiden Jahrzehnten von 1750 bis 1770 gewesen. Während noch das Rokoko so vielerorts bei uns in Blüte stand, drang der neue Stil — das Louisseize — in Deutschland ein. Seine Träger sind einmal die Franzosen selbst, wie Antoine im Kurfürstentum Trier, Ixnard, der die Klosterkirche in St. Blasien, eine Reihe von Schloß- und Klosterbauten im südlichen Schwaben erbaute, sowie das von Peyre vollendete kurfürstliche Schloß in Koblenz begann; ferner Legeai, früher schon als Schöpfer der Hedwigskirche in Berlin genannt, nach dem Siebenjährigen Kriege Planentwerfer der Kommuns beim Neuen Palais und der Anlage vor dem Schloß in Ludwigslust, endlich Mangin, der die vielbewunderte, von Pfaff mit Bildwerken geschmückte Dompropstei in Mainz erbaute. Eine Reihe deutscher Meister, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris bei Blondel studiert hatten, vollzogen jetzt den Übergang vom spätesten Rokoko zum frühklassischen Stile. Als Vorkämpfer kann Krubsazius in Dresden gelten, der schon vor dem Siebenjährigen Kriege in seinen Worten und Werken die Blondelschen Lehren verkündet hatte. Die hauptsächlichsten Träger des neuen Geschmacks sind: Charles Louis Dury in Kassel, Roth, dessen Tätigkeit in Bonn und an der Jesuitenkirche in Büren erwähnt wurde, Karl von Gontard, aus Bayreuth 1764 nach Berlin berufen, der jüngere Cuvilliés, fortgeschrittener der Kanonikus Ferdinand Lipper in Münster, Schlauns Nachfolger. Man verwirft mehr und mehr alle Verzierungen, die nicht einen architektonischen Ausdruck haben. An sich sind ja diese Forderungen nicht neu. Die Leser erinnern sich, daß neben der Hauptentwicklung des Barock und Rokoko immer eine Strömung hergegangen ist, die die Einhaltung der strengsten Gesetzlichkeit betonte. Man denke an die holländischen Meister im Geiste Palladios, an Leonhard Sturm, den Gegner Schlüters, an die Hugenottenbaumeister, an den protestantischen Kirchenbau, an de Cotte und seinen Einfluß auf

Abb. 188. Schloß Freienwalde. Salon, um 1798

Abb. 189. Museum Fridericianum in Kassel, von S. L. Dury, 1769

Westdeutschland und endlich an de Bodt und Longuelune, die in Dresden an Pöppelmanns Stelle traten. Blondel der Jüngere hat diese Strömung in Paris wieder zur allein herrschenden gemacht. Einen entscheidenden Anstoß erhielt sie durch die erneute Fühlungnahme mit der antiken römischen Baukunst. Um 1760 entstanden eine Reihe von Werken, in denen französische und englische Architekten ihre Studien an den antiken Überresten veröffentlichten, als die wichtigsten Lerois Denkmäler Griechenlands, Woods und Dawkins Ruinen von Palmyra und die von Baalbek, Stuarts und Rewetts Altertümer von Athen und Adams und Clérisseaus Diokletianspalast in Spalato.

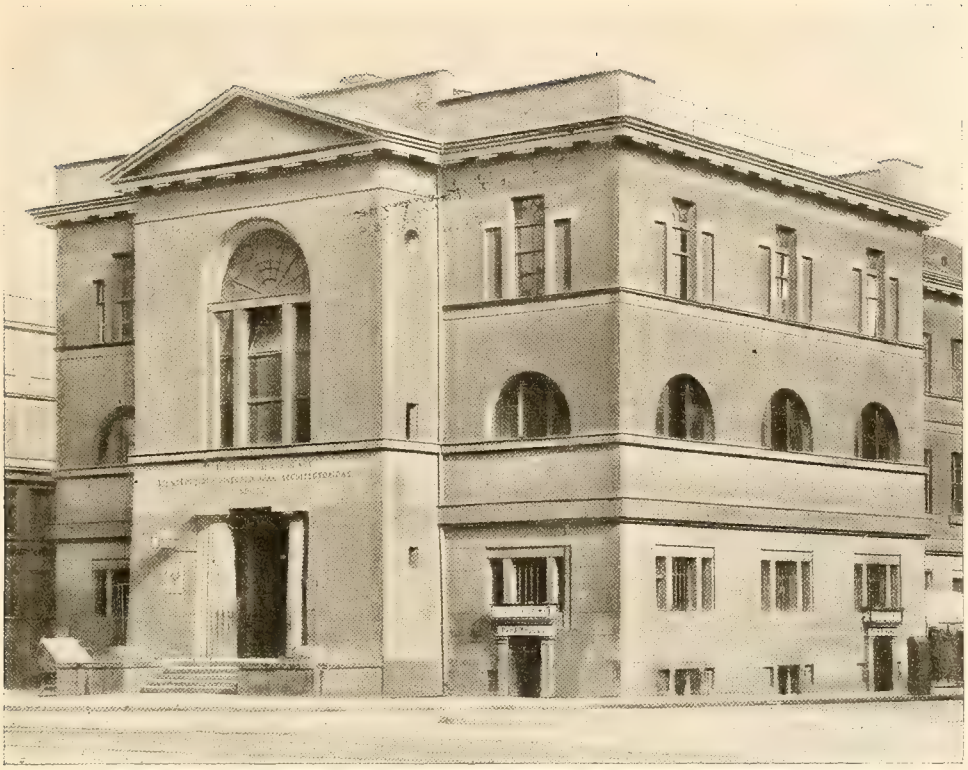


Abb. 190. Berlin, Alte Münze, von Heinr. Gentz, 1798 (abgebrochen)

Das äußerliche Kennzeichen der seit rund 1770 den Rokokogeschmack auch in Deutschland ablösenden Kunstweise, des „gout antique", ist die Anwendung geradliniger und strenger Formen im Aufbau und in der Verzierung der Gebäude. Aber die innere Raumgestaltung wie die äußere Flächenbehandlung bewahren zunächst gewichtige Elemente des Rokokozeitalters. Bleiben doch auch die Aufgaben überwiegend die überkommenen. In den schwäbisch-fränkischen Kirchenneubauten bleibt ein Hauch des sinnlichen Raumempfindens lebendig, ob auch die Kuppeln flacher, die Wände gerade, die Säulenstellungen und Gebälke nach strengeren Regeln gebildet werden. Allerdings tritt die Vereinheitlichung des Raumes an Stelle der sich verschneidenden, ineinander wogenden Raumgruppen der großen Rokokomeister im Zeitalter Balthasar Neumanns. Dort, wo die Pariser Klassizisten oder ihr Vorbild wirken, werden die zentralen Kuppelräume aufgenommen; so Ixnards St. Blasien, die Frauenkirche in Nürnberg von Lipper — wozu ein ähnlicher Entwurf

Verschaffelts aus Mannheim vorlag —, die Paulskirche in Frankfurt und Gontards Gensdarmentürme in Berlin. Daneben wird der langrechteckige tonnenüberwölbte Kirchenraum mit geradem Chorschluß Sitte, wofür die Jesuitenkirche in Mainz von Jäger und die in Büren (mit Mittelkuppel), sowie die Lutherische Kirche in Ludwigslust von Busch und Verschaffelts Kirche in Oggersheim (1775) zeugen mögen. Gegenüber diesen auf einfachste Grundrißlösungen ausgehenden Kirchen behaupten die von Langhans in Schlesien und Posen errichteten Gotteshäuser in der ovalen Anlage der Emporenlogen — bei äußerlich rechteckiger Gestalt — einen lebhafteren Zug in der Raumgestaltung. Die strenge Säulen- und Pilasterstellung wird jetzt als unentbehrlich auch für die Fassaden und Kuppeln der Kirchen gehalten.

Die Entwicklung großer Säulenstellungen nach den neustudierten römischen Mustern scheint eine der vornehmsten Aufgaben der Prachtbaukunst zu werden. Die mächtige Anlage der Kommuns beim Neuen Palais, die Gensdarmenkirchen und die Kolonnaden und Brücken, der Freundschaftstempel und das Belvedere: diese reichen Säulenbauten, die Gontard (und Unger) für den Alten Fritz errichteten, finden ihre Gegenstücke in den mit Nahls Bildwerken geschmückten Kolonnaden, in dem Museum Fridericianum (1769) in Kassel (Abb. 189), endlich in dem Schloß Wilhelmshöhe von Charles Louis Dury, ferner in den meisten Vorhallen der Kirchen. Die Kulisse vor der Kirche in Ludwigslust ist ein Musterzeugnis. Auch in den Sälen werden lange Reihen korinthischer Säulen beliebt (großer Saal der Akademie in Mainz von Jäger, die ovalen Säle von Langhans in Berlin und die des Erdmannsdorf in Wörlitz und Berlin).

In der Schloß- und Landhausarchitektur wirken Anregungen von England, von Chambers und seiner Schule, umbildend. Erdmannsdorf, der Baumeister des Fürsten Friedrich Franz von Anhalt, hat in dem Schloß in Wörlitz um 1770 das erste Denkmal dieser Richtung hingestellt. Hier ist ein endgültiger Bruch mit dem Rokoko unleugbar. Unmittelbare Studien in Rom und für die Dekorationen in Herkulanum und Pompeji haben auch die Formgebung im einzelnen bestimmt (Abb. 208). Ähnlich sind Weinlig aus Dresden und Krahe aus Koblenz auf den Bahnen der alten und modernen römischen Architektur zu ihrem Stil gelangt. Rom war die Vorstufe doch auch für Soufflot, Gabriel und Clérisseau, die großen Meister des Louisseize in Frankreich.

Völlig unabhängig entfaltet sich nach dem Siebenjährigen Kriege die ländliche Baukunst und der Kolonistenbau in Preußen; die großen Trockenlegungen Friedrichs des Großen z. B. im Warthebruch und in Pommern boten die Gelegenheit zur Schaffung vieler Hunderter von Dörfern. Aus der seit Fried-

Abb. 191. Großer Festsaal im Weimarer Schloß, von Heinrich Gentz, 1802—1804

rich Wilhelms I. Tagen blühenden Schule ländlicher Architektur wuchs jetzt die für unsere Zeit so bedeutungsvolle Gestalt David Gillys hervor.

Es ist nicht leicht, die umfangreiche deutsche Bautätigkeit in den Jahren von rund 1765 bis 1800 gemeinhin zu kennzeichnen. In diesem Zusammenhang genügt es, festzustellen, daß sie insgesamt durch starke Fäden mit den baukünstlerischen Grundkräften des Barock- und Rokokozeitalters verknüpft bleibt. Die räumliche und plastische Fülle haben allerdings nachgelassen. Glatte Flächen, gerade Gebälke, regelmäßige Raumformen haben mehr und mehr die reiche Bewegung zum Stillstande gebracht. In den Deckengemälden wird die Untersicht und die malerische Verkürzung endlich aufgegeben. Die Vorliebe für die Kassettendecken bekundet schließlich die Zurückdrängung der Raumbewegung zugunsten einer streng abschließenden Bedachung im Sinne der Antike.

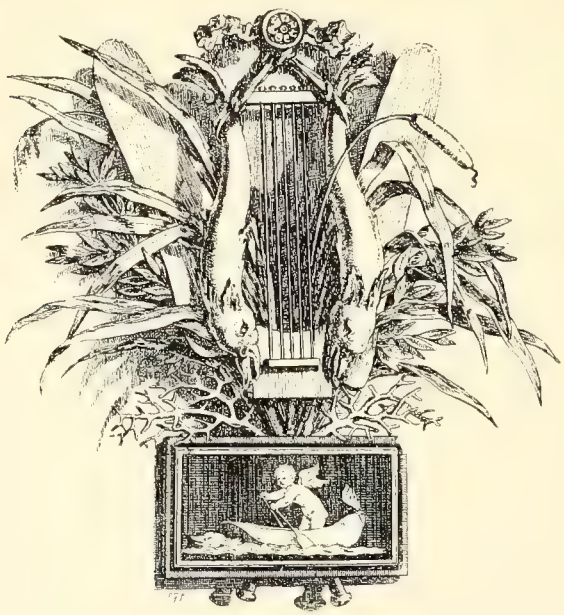


Abb. 192. Friedrich Wilhelm III. und Luise. Schlesischer Eisenguß, um 1800

29. DIE WANDLUNG IN DEN ÜBRIGEN KÜNSTEN

Die Kunst des letzten Jahrhundertdrittels zeigt auf der ganzen Linie das Nachwirken der räumlichen plastischen und malerischen Empfindung der voraufgegangenen Zeit, allerdings mehr und mehr beruhigt durch die klassischen Formgedanken.

In der Verbindung mit der Architektur wandelt die Bildnerei ihren Stil, indem sie die Reliefs flacher und die Umrisse der Bekrönungsfiguren ruhiger macht. Den Übergang vertreten die späteren Bildwerke Nahls in Kassel, seine Rossebändiger und das Denkmal Landgraf Karls, die Statuen Pfaffs in Mainz, zu denen zahlreiche Tonskizzen im dortigen Museum sind, Figuren und Reliefs W. C. Meyers und seiner Schüler an den Bauten Gontards und Ungers in Berlin, die Gartengruppen Kapplungers in Ludwigslust und endlich die späteren Werke Peter Wagners in Würzburg (Stationen des Käppele [Abb. 125]) und im Park von Veitshöchheim. In der kirchlichen Skulptur bezeichnen die Altarausstattungen von Dürr und Wieland im südlichen Schwaben (Abb. 193), vorzüglich die in der Zisterzienserkirche Salem unfern des Bodensees, das Nachleben der älteren Schule in dem neuen Gewande des Louisseize. In der kirchlichen Umgebung wirken allerdings die klassischen Säulen- und Rahmenformen, die geradlinigen Vasenbekrönungen, die Lorbeergehänge, die Mäanderfriese des „à la Grecque", die jetzt als Schmuck der

Altäre, der Kanzeln, der geschnitzten Chorstühle und Beichtstühle, sowie an den Grabmälern auftreten, befremdend (Abb. 196).

Als Nachfolger des jüngeren Adam hat in Berlin der Wallone Antoine Tassaert die Marmorbildnerei von dem letzten Rokoko übergeführt in einen dem Stile Falconets verwandten Geschmack. Die Nymphen, Grazien und Amoretten haben bei aller Glättung der Körper noch vieles von der Anmut der Rokokobildnerei. Der in Berlin jetzt erwachende patriotische Stolz gibt zu Darstellungen friderizianischer Generale, wie sie leibten und lebten, Anlaß, worin Tassaert der würdige Vorläufer seines Schülers Schadow ist. Neben den Marmorstatuen im Treppenhaus des Kaiser-Friedrich-Museums übermittelt die prächtige Tonskizze vom Kopf des alten Ziethen einen Begriff von Tassaerts Frische in der Erfassung des Lebens. Sein Fortsetzer, Gottfried Schadow, der 1785 bis 1787 in Rom weilte, hat gleichfalls das feinbewegte Relief beibehalten, wie die Stuckfüllungen in Erdmannsdorfs Parolesaal und Säulensaal im Berliner Schloß, die Stein- und Stuckreliefs an dem Brandenburger Tor und an anderen Bauten Berlins beweisen. Wie vieles haben z. B. auch seine Herkulesgruppen auf der Herkulesbrücke (1789) mit denen etwa noch des Matielli in der Wiener Hofburg gemein. Aber selbst die Marmorbüsten Schadows in den achtziger und neunziger Jahren verknüpft die Behandlung des Marmors, das Schwebende der Flächen mit dem Handwerklichen des Jahrhunderts, und nur in der Durchführung des einzelnen, der genauen Faltenbehandlung tritt die Naturalistik hervor (Abb. 198); ein Markstein für diese ist die Marmorgruppe der Prinzessinnen Luise und Friederike (1794, vollendet 1799). Neben Schadow sind Bettkober, Bardou und Eckstein in Berlin in der Baubildnerei an den Bauten Friedrich Wilhelms II. beteiligt und haben im Büsten- und Reliefporträt gearbeitet. Der gleichen Stilrichtung gehören Döll und Klauer in Weimar an, die neben Büsten Bauskulpturen für Erdmannsdorfs Bauten in Dessau und Wörlitz schufen. In Wien sind Franz Xaver Messerschmied, Balthasar Moll, der Schöpfer des bleigegossenen Reiterdenkmals Franz' I., J. G. Dorfmeister, Joh. Berger und der aus Ludwigsburg berufene Wilh. Beyer Übergangsmeister zu dem Stil, der in den Biskuitgruppen Grassis und in Zauners früheren Werken (Grabmal Leopolds II.) in der Augustinerkirche rein entwickelt ist. Aus der durch die Übung des Bleigusses ausgezeichneten Wiener Modelleurkunst wächst der treffliche Medailleur Leonhard Posch heraus, dessen schönste Werke, die Porträtmedaillen von Mitgliedern des Kaiserhauses, in die Wiener Zeit fallen; 1804 ging er nach Berlin, um für die neugegründete Eisengießerei zu modellieren. Endlich wäre noch der Übergangserscheinungen in München zu gedenken, des Roman Anton Boos, der den Stil der Straub und Günther verdrängte, und in

Abb. 193. Engelgruppe in der Kirche zu Salem
von Dürr und Wieland, um 1775

Abb. 194. Notenpult, von David Roentgen, um 1770. Berlin, Schloßmuseum

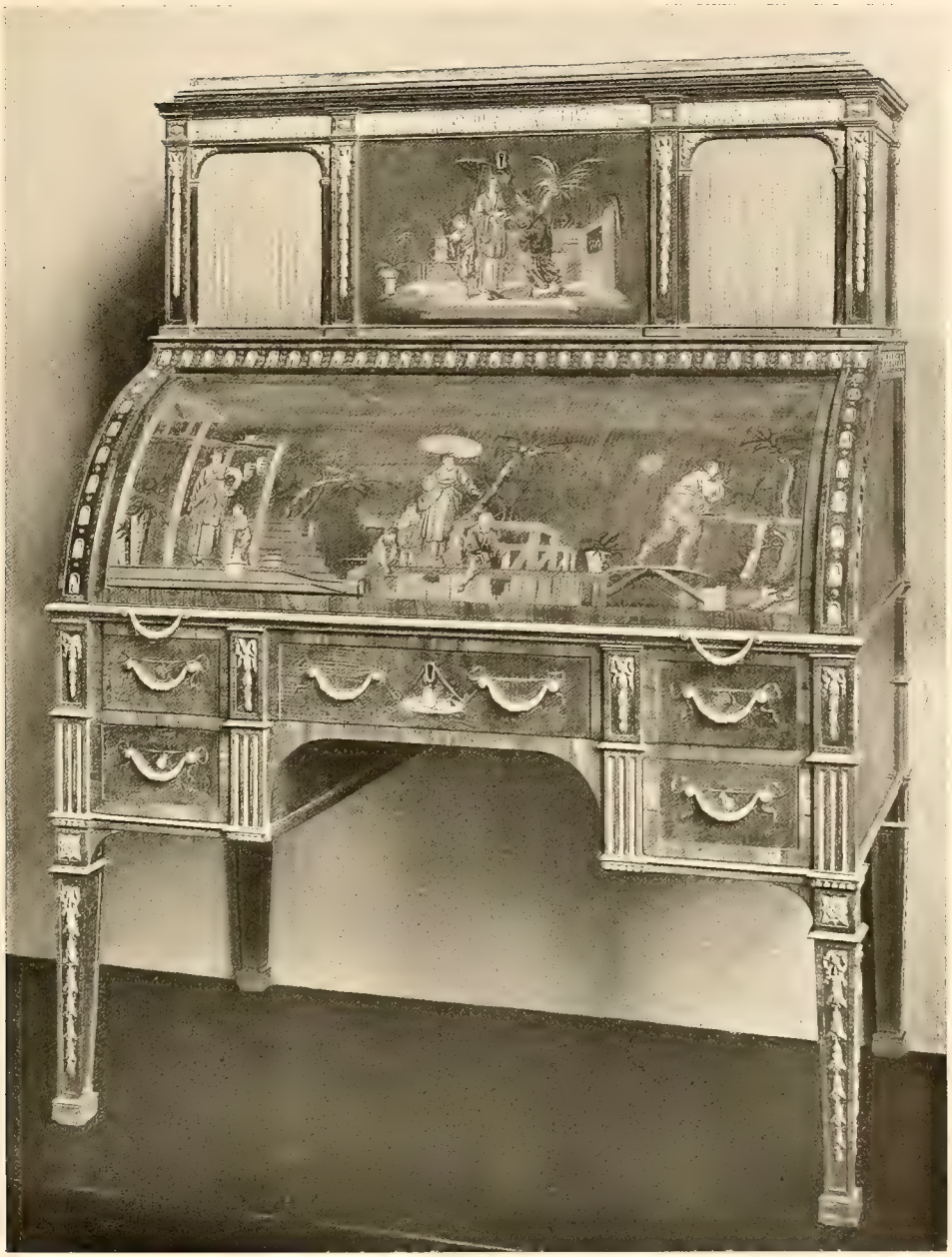


Abb. 195. Büro, von David Roentgen, um 1780. Berlin, Schloßmuseum

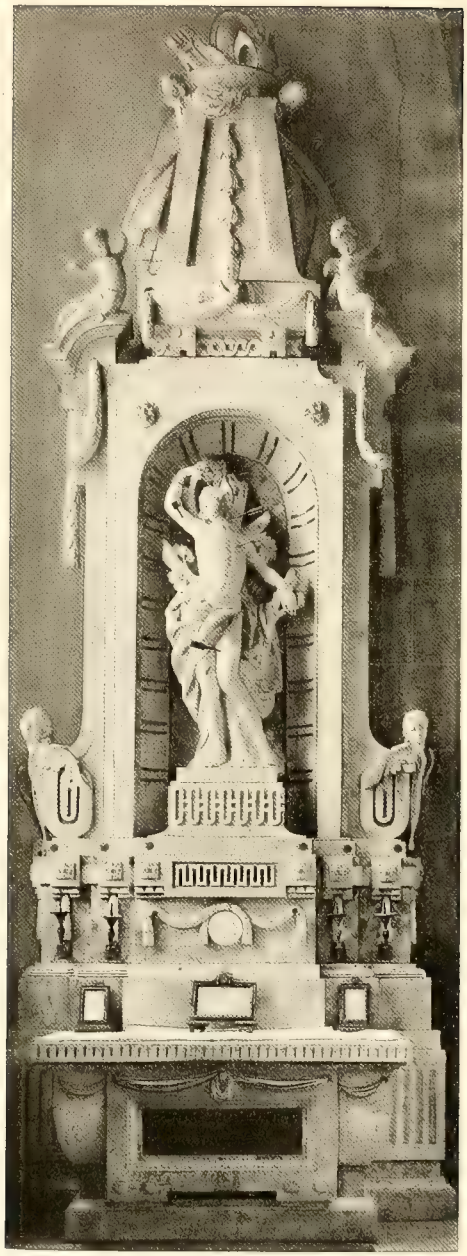


Abb. 196. Sebastiansaltar im Münster zu Salem, von Dürr und Wieland, um 1775

Mannheim des Verschaffelt, der ähnlich wie Tassaert, nur mit römischer Schulung, das flämische Naturell bis in den beginnenden Klassizismus hinein bewahrt. Er ist der Lehrer Landolin Ohmachts in Straßburg, der bereits mit beiden Füßen in der klassischen Formengebung wurzelt. Die hauptsächlich als Porzellanmodelleure tätigen Meister Linck und Melchior streifen jetzt mehr und mehr das Rokoko ab. Die Reliefplakette des jungen Goethe von Melchiors Hand vom Jahre 1775 mag als Markstein des Stilwandels genannt werden. Eine entscheidende Wendung in der Porzellanplastik kommt um 1780 zum Durchbruch, indem die farbigglasierten Porzellane durch das weißer, schärfer auszuformende Biskuit verdrängt werden. Neben Grassis Wiener Gesellschaftsgruppen und Büsten ragen die von Schadow für die Berliner Manufaktur modellierten Werke hervor.

Die Geschirrformen des Porzellans werden jetzt den glattwandigen Urnen und Vasen der Antike nachgebildet; die Blumen- und Landschaftsmalerei in der leichten Rokokomanier kommt außer Mode. Architektonische Verzierungen werden dem strengeren Bau des Gefäßes angepaßt. Reizvolle Service und Ziervasen in dem Louisseizegeschmack sind in Berlin (Kurländer Muster, Blumen von Schulz), in Fürstenberg, in Höchst und Wien entstanden (Abb. 199). Ein Beweis für das Erlöschen des höchsten Stilempfindens wird erbracht durch die Vorliebe für marmorartige Dekorierung der Gefäße, ein Gegenstück zu der Neigung für zartgetönte Stuckmarmorbekleidung der Wände. Die neuen Dekore, die teilweise Anregungen von den pompejanischen Wandgemälden und Vasenmalereien empfingen, deuten wie die breite und dicke Vergoldung auf das Erlahmen des dem Rokoko eigentümlichen Sinnes für das keramische Material.

Der Umschwung wird noch deutlicher betont durch das Aufkommen des Steinguts an Stelle der Fayence. Um 1775 ist die Mehrzahl der Fayencefabriken eingegangen oder sie sind in Steingutfabriken umgewandelt worden. So die von Kassel schon 1771, die in Rheinsberg, die Proskauer, die in Königsberg. Die fruchtbarste entstand in Magdeburg. Die Gestalten des Steingutgeschirrs sind von ihrem Ursprung her, in der Wedgwoodfabrik von Etruria in England auf den glatten klarlinigen klassischen Formen aufgebaut, die in England Flaxmann, Adam u. a. nach antiken Mustern geschaffen haben. Der schöne Umriß ist die Forderung der Zeit auf allen Gebieten der Geschirrkunst geworden. Auch deutsche Baumeister wie Dury in Kassel, Langhans in Berlin, Genelli, Friedr. Gilly usw. haben Vorlagen für Geschirr in Porzellan und Steingut geliefert. Die frühesten Steingutgefäße, die marmorierten von Kassel, die gelben und blauen von Rheinsberg suchen der zarten Farbenwirkung der Wedgwoodmassen nachzu-

Abb. 197. G. Schadow, Grabmal Daries in Frankfurt a. O., 1800

eifern, aber nach und nach beherrscht das gelbliche Weiß und das Schwarz die mehr zur Industrie auswachsende norddeutsche Steinguterzeugung ganz.

In gleicher Weise bewirken die englischen Silbergeräte des letzten Jahrhundertviertels einen Umschwung in der deutschen Silberschmiedekunst. In Berlin und auch in Augsburg, dem langjährigen Hauptsitz des Rocaillestils in der Silberkunst, werden Terrinen, Gewürzaufsätze und Leuchter den glatten englischen Mustern nachgebildet (Abb. 200).

Das Glas sucht dem neuen Geschmack zu folgen durch urnenmäßige For-

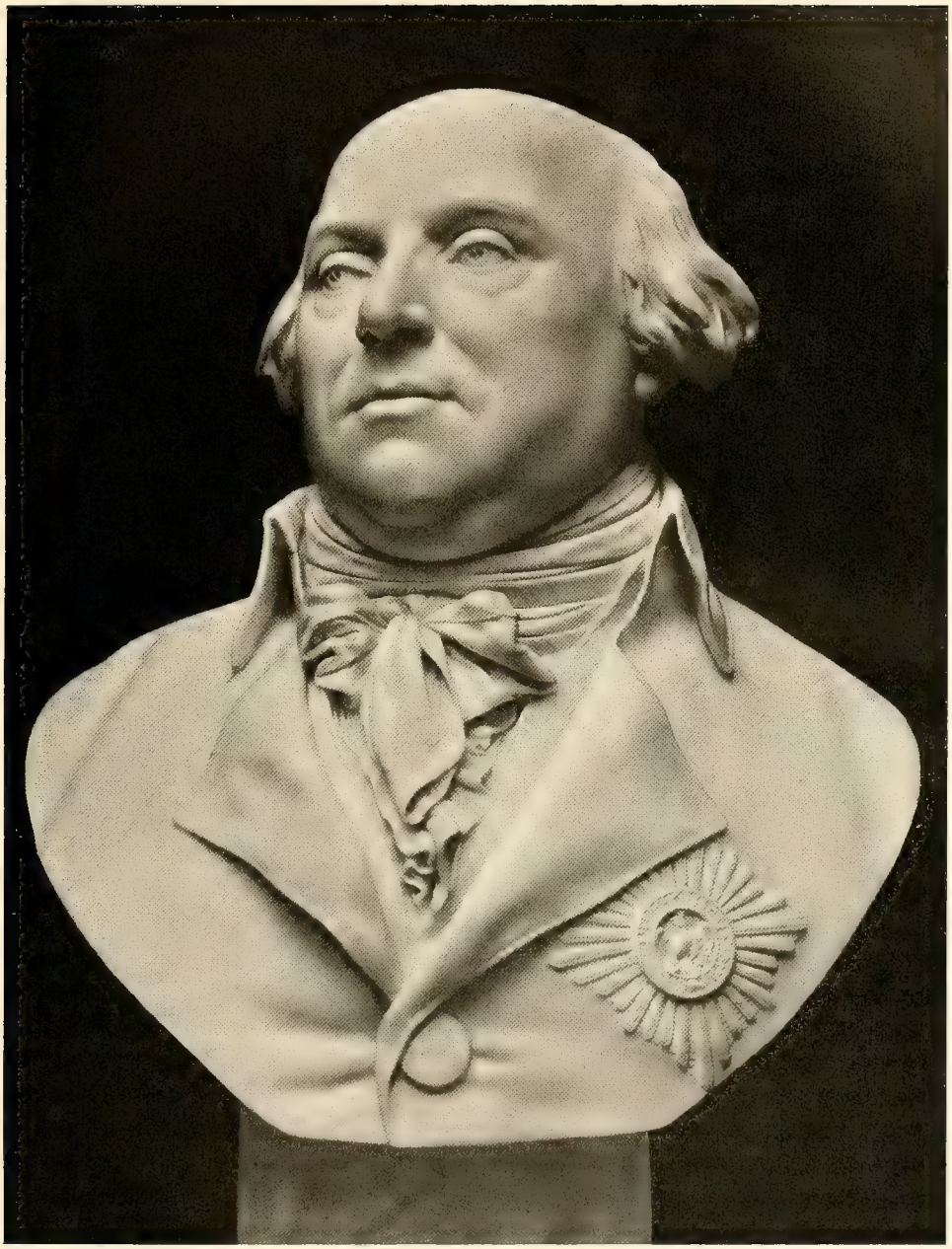


Abb. 198. Gottfried Schadow, Friedrich Wilhelm II., Marmor, 1793. Berlin, Schloß

Abb. 199. Porzellanservice, Kurländer Muster. Berlin, um 1780

men der Pokale, Beschränkung der geschnittenen Verzierungen auf sparsame Gehänge und Anbringung von schwarzen Silhouetten.

Am greifbarsten erscheint das Zurücktreten der plastischen Bewegtheit zugunsten der linearen Flächigkeit in den Schmiedeeisengittern, die jetzt aus gleichmäßig dünnen Stäben zusammengesetzt werden. Am Ausgang des Jahrhunderts übernimmt der Eisenguß ihre Herstellung. Die Möbelkunst nimmt zugleich mit der Innenarchitektur gerade Formen an. Kein deutscher Meister läßt besser den Übergangsstil erkennen als David Roentgen in Neuwied. Die dem Auge unsichtbare Überführung der geschweiften Beine in die Zarge am Rokokotisch- und Stuhlmöbel behalten noch die frühesten, um 1770 entstandenen Roentgenmöbel bei (Abb. 194). In den späteren tritt die Scheidung der vierkantigen zugespitzten Beine von den geraden Zargen ein und die Verkröpfung der tragenden und getragenen Glieder wird in reinen Architekturformen behandelt (Abb. 195). Eine reiche Garnierung dieser reifen Roentgenschränke, Schreibtische und Stühle mit geradlinigen vergoldeten Messingverzierungen und -leisten à la grecque vervollständigt den Eindruck des klargegliederten Aufbaus an Stelle des einheitlichen malerischen Wurfs, der dem Rokokomöbel, etwa dem in Kamblys Art,

Abb. 200. Berliner Silberbowle, um 1800
Berlin, Schloßmuseum

das Gepräge gibt. Die formale Gestaltung, die blonde Mahagonifurnierung sowie die aus farbigen und naturgetönten Hölzern mit höchstem Geschick durchgeführten Einlegearbeiten setzen die Roentgenmöbel in eine Linie mit den Pariser Meisterwerken des Louisseize, die in der Hauptsache ja deutsche Künstler zu Urhebern haben. Die teilweise nach Zeichnungen von Januarius Zick eingelegten Chinesen- und Schäferszenen, die Landschaften, Blumen und Geräte sind in der Zeichnung und der Absetzung der Schatten Zeugen des immer noch gesunden Empfindens für bildliche Wiedergabe mit räumlichen Mitteln, ohne die Fläche zu zerstören. Das ist eine Erbschaft der stilisierenden Kraft des Jahrhunderts, die nirgendwo lebendiger geblieben war als in der Gobelinwirkerei; Bouchers damals entstandene Folgen von Beauvais und Paris sind dafür die Belege. In Deutschland sind auch die Blumen- und Landschaftsmalereien der Zimmerwände im späteren 18. Jahrhundert, meist schon auf Papiergrund, bestimmt von der stilbildenden Fähigkeit, die die Natur in ein dekoratives Gemälde umzusetzen vermochte, und die dem 19. Jahrhundert fast ganz verloren ging (Abb. 186, 188).

Abb. 201. Römisches Haus in Weimar, erbaut von Goethe und Ahrens, 1794

30. DAS GEISTIGE LEBEN UND DIE DICHTUNG IM LETZTEN DRITTEL DES JAHRHUNDERTS

Nicht am Ulmenbaum
Hast du ihn besucht
Mit dem Taubenpaar
In dem zärtlichen Arm
Mit der freundlichen Ros' umkränzt,
Tändelnden ihn, blumenglücklichen
Anakreon,
Sturmatmende Gottheit!

Goethe, Wanderers Sturmlied.

Wie hatten sich unterdessen in Deutschland die politischen, die sozialen und geistigen Zustände, die die äußeren Grundlagen für die Kunst des Jahrhunderts waren, gewandelt?

Noch blieb das Gebäude des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation unversehrt. Der fürstliche Absolutismus bestand weiter. Dem Adel blieben seine Vorrechte ungeschmälert. Aber nach dem Siebenjährigen Kriege hatte sich die Auffassung von den Pflichten des Regenten geändert. Das Vorbild des Großen Preußenkönigs, der dem Ruhm des Kriegshelden den des großen Friedensherrschers hinzufügte, spornte viele deutsche Fürsten an,

Abb. 202. Gräfin Bose, von Joh. Friedr. Tischbein, 1750—1812. Dresden, Gemäldegalerie

Abb. 203. Friedr. H. Füger, der Sohn des Künstlers. Wien, Akademie

alle Kräfte der Kultur ihrer Länder zu widmen. Kaiser Joseph II. begann die Beschränkung der überzahlreich gewordenen Klöster in Österreich und eröffnete den Weg zu Reformen des Staatswesens. Max Joseph III. von Bayern war ein eifriger Förderer der Wissenschaften. Die Landgräfin Henriette Caroline von Hessen-Darmstadt, der Fürst Friedrich Franz von Anhalt, Winckelmanns Freund und Erdmannsdorfs Gönner, Herzog Carl August von Weimar, der Freund Goethes und Förderer Wielands, Herders und Schillers, der Fürst Wilhelm von Schaumburg-Lippe und der Minister des Fürst-

Abb. 204. Angelika Kauffmann, Selbstbildnis. Budapest, Gemäldegalerie

bistums Münster, Freiherr von Fürstenberg, sind die Hauptleuchten unter den weltlichen und geistlichen Regenten in den letzten drei bis vier Jahrzehnten des Säkulums. Die Ideen einer neuen Menschheitskultur, der Humanität, von England ausgegangen und von den deutschen Schriftstellern gefördert, wirkten umgestaltend auf das Verhältnis des Fürsten zu seinem Lande. Die patriotischen Phantasien Moesers, die Schriften Garves und Engels haben die Verbesserung der überlebten Staatsverhältnisse zum Gegenstande der Literatur gemacht. Jetzt tritt das Bürgertum bestimmend in das gesellschaftliche und geistige Leben Deutschlands ein. Aus seinen Kreisen erstehen das deutsche Schrifttum, die Dichtung, das deutsche Schauspiel neu-

verjüngt. Die Porträtmalerei sucht, was sie an dekorativer und farbiger Rokokoschönheit einbüßt, zu ersetzen durch ernstere Charakteristik (Friedr. Aug. Tischbein, Heinr. Friedr. Füger [Abb. 203] und Angelika Kauffmann [Abb. 204] nicht ohne Berührung mit den großen Engländern; Anton Graff aus Winterthur in Dresden).

Noch bis in die siebziger Jahre bleibt die französische Sprache maßgebend an den Höfen. Die Schrift Friedrichs des Großen über die deutsche Literatur (1780) beleuchtet das ablehnende Verhältnis eines mit Racines und Voltaires Dichtung großgewordenen Greises gegenüber den „ungeregelten" Erstlingen des zum Fluge sich anschickenden deutschen dichterischen Genius. Noch im Jahre 1774 wird dem französischen Schauspiel in Berlin eine Stätte erbaut. Bis kurz vorher herrschte es in Mannheim und anderen Hoftheatern; in den großen Städten, so in Frankfurt, sind französische Singspiele und Komödien bevorzugt. Die deutschen Schauspieltruppen haben nur mit der größten Mühe, von Ort zu Ort wandernd, sich heraufgearbeitet. Unvergänglichen Dank erwarb sich Lessing durch die Verfechtung der deutschen Sache gegen die französische hohe Dramatik in der Hamburgischen Dramaturgie. Seine „Minna" und noch stärker Goethes „Götz" stellen das Charakteristische, die Natur der Idealität und dem geregelten Rhythmus Racines gegenüber.

Der Geist des Barock- und Rokokozeitalters ist auch außerhalb der bildenden Kunst jetzt nicht mit einem Schlage erloschen. Die italienische Oper lebt in der Umgestaltung durch Gluck und Mozart weiter. Der idealistische dichterische Gegenstand und der hohe Stil der Musik — ich möchte sagen die auch im Tragischen gewahrte heitere Formenschönheit — verbinden selbst die späteren reifen Werke Glucks, die Armide und den Orpheus, wie Mozarts Figaro, Entführung aus dem Serail, Zauberflöte und Don Juan mit den Traditionen der Opera italiana. In der Beseelung freilich hat sich der deutsche Genius Bahn gebrochen, den die Vorläufer Graun und Hasse noch nicht gestalteten. Der Stil der Bühnenmaler dieser Spätzeit, wie des Quaglio, J. H. F. Zimmermann († 1792) und Verona führt von dem Barock in die früheste Romantik hinüber. Die Idyllendichtung Gesners und des Malers Müller von Mannheim ist eine Fortentwicklung der Schäferpoesie und Naturempfindung des Rokoko, die Ewald von Kleist vertrat[23]). Die Hirten, Schäfer, Grazien und Nymphen sind die aus der Rokokomalerei und dem Porzellan bekannten Wesen. Namentlich hat Wieland der graziösen und galanten Welt in seinen Romanen und Dichtungen gehuldigt. Eines nur ist gegenüber dem Rokoko fortgeschritten: die Empfindung für die L a n d s c h a f t. Indes all die lieblichen Haine, die blauen, von Zephir umflüsterten Seen und Inseln, die Blumenwiesen und Grotten und Wasserstürze in Gesners und Mül-

Abb. 205. Joh. H. W. Tischbein, Goethe in Rom. Frankfurt, Städelsches Institut

lers Idyllen erinnern an die arkadische Welt der Parks des Rokoko, wie auch die Illustrationen der beiden malenden Dichter über die Grazien, Amoretten, Schäfer und arkadischen Landschaften nicht hinausgehn. Der Landschaftsmaler Joh. Samuel Bach, aus Hamburg, ein Schüler Krügers in Potsdam und Ösers, ist ein geistesverwandter Meister († 1778, Abb. 206). Nur in der Freude an den krausen Bäumen, an den Ulmen und Eichen, bricht stellenweise eine romantische Empfindung hervor.

Goethes Gesänge aus den beginnenden siebziger Jahren durchströmt dagegen eine neue leidenschaftliche Versenkung in die Natur. Hier erst erweitert sich das Herz im Anblick der Landschaft. Die Seele geht über in die Gräser, in die Blumen, in Bäume, Sträucher und Felsen, sie schäumt mit dem Wasserfall, „stäubt lieblich in Wolkenwellen zum glatten Fels und leicht empfangen wallt sie verschleiernd zur Tiefe nieder". Sie rauscht in den Wipfeln und wallt mit Wolken und Nebeln aufwärts. In den besten dieser Hymnen walten ein rhythmisches Empfinden und eine Seelenbewegung, die uns das Jahrhundert schon in den großen Raumschöpfungen und den gemalten Dek-

Abb. 206. Joh. Samuel Bach, Landschaft, um 1770. Hamburg, Kunsthalle

ken spüren ließ. Hier ist ein Wendepunkt. Dichtung und Musik übernehmen die Führung in dem Augenblick, wo die schöpferische Kraft der räumlich und plastisch bildenden Künste nachläßt. Der wirkende Genius eines großen Volkes ist ein einziger Strom, der bald hier, bald dort seinen Weg sucht. Ist der körperlich tätige räumliche und plastische Sinn erlahmt, so tritt ein anderer an seine Stelle. Zweifellos hat das seelische Empfinden nun einen Grad erreicht, dem die begrenzten Formen der bildenden Kunst nicht mehr genügen. Die Goetheschen Gesänge dieser Jahre, wie auch der Goetz, der Werther, der Hymnus auf Erwin von Steinbach und das Straßburger Münster, sind die ersten Zeugnisse eines neuen Geschlechtes, die Vorzeichen der Romantik.

In der Gartenkunst regt sich die Durchbrechung der Stilgrundsätze des Jahrhunderts. Auch hier sind die Fäden zu dem Rokoko nicht zu übersehen. All die Schwärmereien und Einsiedeleien, wie sie Carl Theodor im Schwetzinger und Friedrich Franz im Wörlitzer, Carl August und Goethe im Weimarer Park schaffen, sind in ihren Ursprüngen bis in die Barockzeit zurück-

zuverfolgen. Die Grotten und Tempel, die immergrünen Bäume und Haine lassen die Berührung noch dieser Zeit mit dem südlichen, dem italienischen Wesen durchblicken. Erst gegen Ende des Jahrhunderts erwacht unter dem Studium der englischen Gartenschöpfungen der Sinn für große malerische Wirkungen heimischer Baumgruppen und weiter Wiesen. Der von Carl Theodor begonnene Englische Garten in München und der von Friedrich Wilhelm II. umgestaltete Charlottenburger Park sind neben denen von Wörlitz, Weimar und Schwetzingen hervorzuheben.

Die aufblühende Landschaftsmalerei hat den idealisierenden Stil in ähnlicher Weise beibehalten — schon die neuerwachende Neigung für Claude Lorrain deutet auf die Vorliebe, deren sich die großen Formen der italienischen Landschaft erfreuen. Hackert, wie Winckelmann ein Sohn der Mark, hat in seinen italienischen Landschaften den Stil Lorrains weitergebildet. Goethes und Knieps und Tischbeins Landschaftsdarstellungen bleiben dieser Richtung treu. Noch Lüttke, Schinkels Lehrer, vertritt den arkadischen Stil, um seine Bilder im Marmorpalais zu nennen. Schütz und die Kobell in Mannheim und später in München suchen den Weg zur heimischen Landschaft, teilweise durch die alten Niederländer. Auch die Waldlandschaften des Pascha Weitsch und die Dresdner Landschafter streben in dieser Richtung. Doch beginnt erst mit Caspar David Friedrich, seit 1798 in Dresden, der wahre Aufschwung dieser Gattung.

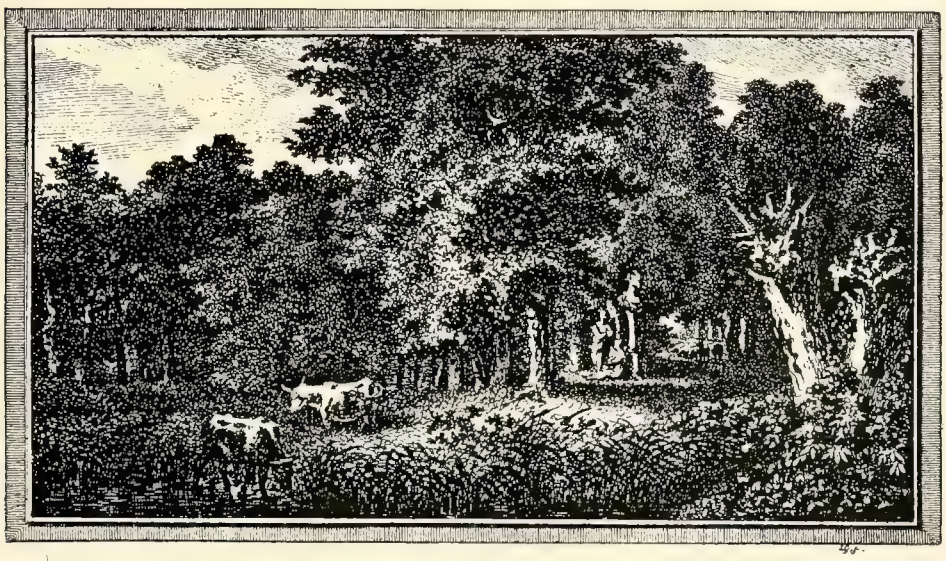


Abb. 207. K. G. Langhans, Brandenburger Tor in Berlin, 1789

AUSGANG DES JAHRHUNDERTS

Der in dem deutschen Barock und Rokoko waltende künstlerische Geist hat sich also in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts zwar gewandelt und gemäßigt, aber nicht erschöpft. Die räumliche und plastische Gestaltungskraft ist allmählich hinter dem Streben nach klarem Ausdruck, nach Ruhe und Einfachheit, nach Natur und Natürlichkeit zurückgetreten.

Erst unserer Generation blieb es vorbehalten, die künstlerischen Werte zu erkennen, die auch noch in den Schöpfungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts liegen. Insbesondere ist der Baukunst unserer Zeit das Zurückgreifen auf die Gestaltungsweise der bürgerlichen und ländlichen Baukunst dieser Epoche zum Segen geworden. Es liegen hier greifbar die letzten Überlieferungen des wahrhaft architektonischen Empfindens beschlossen, das dem 18. Jahrhundert eigentümlich war.

Allerdings treten bereits am Ausgang des Rokoko Anzeichen auf, die die Auflösung des Stilgefühls vorausverkünden. Einer der schwerwiegendsten Vorwürfe, womit die Spätzeit des Jahrhunderts in Bausch und Bogen abge-

tan wurde, ist „die Nachahmung der Antike". Winckelmann soll durch seine Schriften diese Nachahmung seit den sechziger Jahren herbeigeführt haben. Daß der Einfluß Winckelmanns — der beiläufig bemerkt in seinen ästhetischen Anschauungen in seiner Zeit, im ausgehenden Rokoko wurzelt, — erheblich oder gar entscheidend das praktische Schaffen in andere Bahnen geleitet haben soll, ist nur Theorie. Die Künstler haben damals immer noch nur von Künstlern in den Werkstätten, und auf den Bauplätzen gelernt. Es sind eigentlich nur die Künstler zweiten Grades, Akademiedirektoren wie Oeser, Goethes Lehrer in Leipzig, und Hagedorn in Dresden, ferner die ästhetischen Schriftsteller wie Lessing, Sulzer, Kant, Herder und späterhin Goethe und sein Kreis, die Archäologen Hirt, Moritz und Bötticher, die die Winckelmannschen Forderungen von der „Nachahmung der Antike" aufnehmen. Was haben die besten Werke Schadows, etwa sein Ziethen und der Alte Dessauer, die herrlichen Säle des Langhans, eine Dorfsiedlung, ein Landhaus, eine Kaserne und Fabrik von David Gilly (Schlußvignette) mit der Nachahmung der Antike zu tun? Man bedenke nur, daß die Kunst seit der Renaissance doch immer bestrebt gewesen ist, der Antike gleichzukommen. So fordert auch der Barock, wie Berninis Worte und Schlüters Anschaffungen von Gipsen schon beweisen, daß der Künstler neben der Natur die Antike zum Ausgangspunkt nehmen soll. Sogar an Permosers Werken rühmen die Zeitgenossen die antike Form! In der Zeit des Rokoko haben Glume und Nahl in ihren Ringer- und Rossebändigergruppen der Antike nacheifern wollen. Und käme es auf das äußere Kostüm an, dann wären die als antike Heroen frisierten Fürstenbilder des Barock und Rokoko antiker, als die Feldherrnstatuen in der Zeittracht aus der klassizistischen Epoche! Nein, darauf kommt es nicht an. Sondern das ist der Kern der Frage: welcher Art das Verhältnis zur Antike ist. Hat die gestaltende Bildnerkraft die Anregung der Antike im Feuer der eigenen Empfindung zu neuen Bildungen umgeschaffen? Die Beurteilung eines Kunstwerks hat nur nach dem Maß des in ihm verkörperten räumlichen, plastischen oder malerischen Könnens zu fragen. Und diese vorurteilslose Betrachtung verlangen auch die Schöpfungen des Klassizismus in Deutschland. Nur dort, wo die Forderung einer wissenschaftlichen Nachahmung der Antike erhoben und in die Praxis umgesetzt wurde, wie unter dem Einfluß der oben genannten Dilettanten und Theoretiker: da liegen die Keime zur Untergrabung der künstlerischen Schaffensweise. Diese Richtung kommt bezeichnenderweise zuerst mit den Nachbildungen römischer und griechischer Tempelgebäude in den malerisch umgestalteten Parks der siebziger Jahre auf.

Das archäologische und geschichtliche Interesse verquickt sich mit dem

romantisch sentimentalen, um neben den Werken „edler Einfalt und stiller Größe" die „der tapferen und ritterlichen Heldenvorzeit", die im gotischen Stile zu stellen[24]). Empfindungen römischer Bürgergröße und vergeistigte, ins Unbegrenzte schweifende Raumvorstellungen treten am Ausgang des Jahrhunderts hinzu, durch Gedanken der französischen Revolutionsarchitekten genährt, um selbst die Künstler aus dem alten Gleise zu bringen. Die pathetischen Denkmalsentwürfe von Friedrich Gilly (Abb. 209), von Gentz, Louis Catel, Weinbrenner und dem jungen Klenze und Schinkel sind dafür Beweise[25]). Man greift auf den schweren, ungegliederten frühdorischen Stil zurück, um die äußerste Größe und Majestät auszudrücken. Das Unsicherwerden des architektonischen Instinktes äußert sich in der Loslösung von der maßstäblichen Gesetzlichkeit, die der Grundzug des baukünstlerischen Schaffens im 18. Jahrhundert gewesen war. Man verwirft die Säulenordnungen des Vignola und öffnet der Willkür in den Verhältnissen Tor und Tür. Überaus kennzeichnend sind für diese Strömung die Worte des jungen Dury, die er aus Rom an seinen alten Vater, den Erbauer des Schlosses Wilhelmshöhe, richtet: „Die jungen deutschen Künstler gehen so weit, daß sie alle Säulenordnungen und Verhältnisse verwerfen. Sie machen die Säulen und Gebälke so hoch als ihnen gefällt und als sie glauben, daß es dienlich und schön ist. Die Regeln sind ihnen verhaßt." Wie auf das architektonische und plastische, so wirkte auch auf das malerische Gestaltungsvermögen die gedankliche historische, sentimentale und archäologische Richtung um die Jahrhundertwende abschwächend ein. Der malerische Auftrag wird trockener, und endlich gilt die Kartonzeichnung nach Antiken, nach Raffael und Michelangelo, die Carstens und etwa der Weimarer Künstlerkreis gepflegt haben, mehr als ein frisch gemaltes Bildnis.

Inzwischen waren die äußeren und inneren Verhältnisse des Jahrhunderts überhaupt ins Wanken geraten. Im Jahre 1790 vereinigte die Kaiserkrönung Leopolds II. nochmals in Frankfurt die weltlichen und geistlichen Fürsten und Stände des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, indessen in Frankreich die Revolution auf dem Marsche war. Noch einmal entwickelte sich im Römer und im Dom der alte Glanz. An den Dekorationen wirkten beiläufig Mangin und Goethes späterer Freund und Weimarer Oberbaudirektor Coudray[26]) mit. Kläglich endete der Versuch des Kaisers, Friedrich Wilhelms II. und des Reiches, den französischen König zu retten. Sie zogen die französischen Revolutionsheere hinter sich her und mußten ihnen das linke Rheinufer überlassen. Die geistlichen Kurfürsten flohen aus ihren Residenzen. An der Schwelle des neuen Jahrhunderts wurde durch den Reichsdeputationshauptschluß den geistlichen Fürstentümern und Ständen in Deutsch-

Abb. 208. Zimmer im Stein bei Wörlitz, von Erdmannsdorf, um 1775

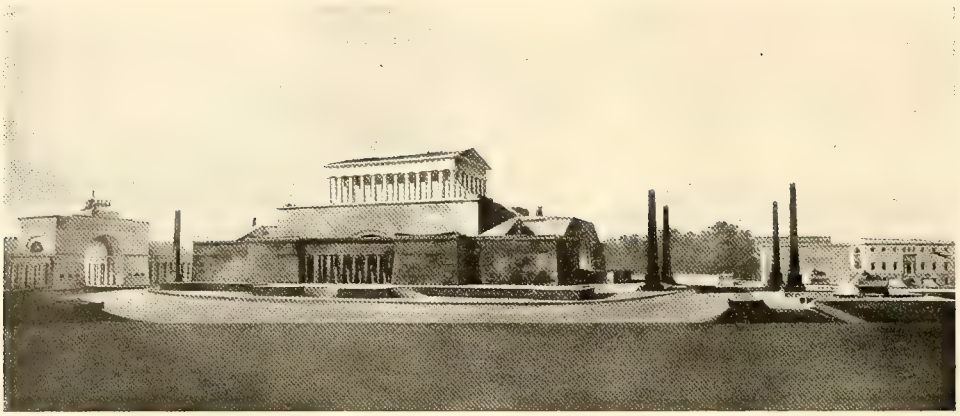


Abb. 209. Friedrich Gilly, Entwurf zum Denkmal Friedrichs d. Gr. Berlin 1797

land ein Ende gemacht. Bald darauf stürzte das tausendjährige Reich und mit ihm Preußen unter den Schlägen Napoleons zusammen. Damit gingen zum großen Teil die Vorrechte der Fürsten, der Kirche und des Adels verloren. Das Bürgertum gewann wie schon früher im geistigen so im politischen und wirtschaftlichen Leben eine ausschlaggebende Stellung. Die Städteverfassungen und die Aufhebung der Leibeigenschaft der Bauern bezeichnen die Umwälzung des Staatskörpers den Verhältnissen der neuen Zeit gemäß.

Auch das kirchliche Empfinden, das die Barock- und Rokokokunst mit emporgetragen hatte, war zugleich mit den künstlerischen Gefühlsmächten zurückgetreten. Auf die fast schwärmerische, zuweilen sogar süßliche Religiösität des spätesten Rokoko — auf der protestantischen Seite rechnet dahin zum Teil auch Klopstocks Dichtung —, folgte mit dem Klassizismus eine Abkühlung. Die Aufhebung des Jesuitenordens, dieses Bannerträgers der katholischen Bewegung, im Jahre 1773, ist ein denkwürdiges Ereignis. Es erlischt die emsige Tätigkeit der Orden und Universitäten auf dem Gebiete der liturgischen und apologetischen Forschung. Die Aufklärung findet Eingang in den geistlichen Gebieten, selbst an den Höfen der Kurfürsten Friedrich Karl von Erthal in Mainz, Prinz Maximilian Friedrich von Köln und Clemens Wenzeslaus von Trier, die in dem Emser Kongreß 1786 die Rechte des Papstes in Deutschland zu beschränken suchten. In dem Koadjutor von Mainz, Karl von Dalberg, fanden Wieland und Forster einen Gönner. Eine neue Art von Frömmigkeit erwuchs erst wieder an der Wende zum neuen Jahrhundert in der erblühenden Romantik.

Eine Forderung ist es vor allem, die den Gegensatz der neuen (romantischen) Ästhetik dem 18. Jahrhundert gegenüber bestimmt: das Schöne sei zugleich das Gute. Diese von Herder geförderte und von Schiller in seinen ästhetischen Schriften umfassend begründete Anschauung vom Wesen der Kunst als eines moralischen Erziehungsmittels bezeichnet zusammen mit den oben genannten Erscheinungen die Auflösung des künstlerischen Stilempfindens des Jahrhunderts.

Am Ausgang des Jahrhunderts waren die Industrie, der Kohlen- und Erzbergbau, die Eisengießerei und das Maschinenwesen, besonders in Schlesien und im Ruhrgebiet, sowie die Textilfabrikation am Rhein und in Obersachsen mächtig emporgekommen. Das technische und naturwissenschaftliche Denken bemächtigte sich der in die Zukunft weisenden geistigen Mächte. Auch dadurch mußte dem freiwaltenden künstlerischen Schaffensgeist Eintrag geschehen. Neue gewaltige Aufgaben eröffneten sich dem menschlichen Betätigungsdrang. Die aristokratischen Ideale verloren ihren Inhalt. Die arbeitenden bürgerlichen Schichten und am fernen Horizont die unteren Stände forderten ihre Gleichstellung mit den so lange herrschend gewesenen Klassen. Die wirtschaftlichen Kämpfe bereiten sich vor, in denen wir heute mitten drin stehen. Ein neues Zeitalter zieht herauf.

So trafen auf der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert zahlreiche äußere und innere Umstände zusammen, die eine gänzliche Umformung im Seelenleben der deutschen — wie überhaupt der Kulturmenschheit zur Folge haben mußten. Der Umschwung kommt auch in der tiefgreifenden Wandlung der Kunstauffassung zutage, die sich mit dem Eintritt in das 19. Jahrhundert vollzieht und dieses alsbald in wachsenden Gegensatz zu dem 18. Jahrhundert brachte.

ANMERKUNGEN UND ZUSÄTZE

(Die Literaturangaben verzeichnen im allgemeinen nur die neueste Literatur und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit)

1) Zu Seite 28. Über die Lebensverhältnisse und die geistige Bildung des deutschen Bürger- und Bauerntums im 17. und 18. Jahrhundert findet man Aufschluß im 3. und 4. Bande von Gustav Freytags Bildern aus der deutschen Vergangenheit. Ein denkwürdiges Zeugnis des in den Hansastädten lebendigen Bürgersinnes ist der dort mitgeteilte Brief des Hamburger Bürgermeisters Schulte an seinen Sohn in Lissabon.

2) Zu Seite 31. Reichhaltige Sammlungen deutscher Festliteratur des Barock besitzen die Ornamentstichsammlung und Lipperheidesche Kostümbibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin, auf deren gedruckte Kataloge verwiesen sei. Auch die Dresdner und Münchner Kupferstichkabinette sind zu nennen. Die große Veröffentlichung Louis Sponsels über den Zwinger in Dresden und die damit zusammenhängenden Feste ist leider nicht über den Tafelband gediehen. Im vorliegenden Buche ist von der Abbildung gestochener Feste abgesehen worden, da sich darunter nichts künstlerisch Einwandfreies, nichts, was den Vergleich mit den besten französischen Schöpfungen der Gattung aushält, findet. Den großen Stil, den in Frankreich etwa auch die Fest- und Trauerpredigten Bossuets erreicht haben, vermissen wir in den deutschen Stichen. Als Gegenstück der hier beschriebenen Luft- und Wasserfeuerwerke Friedrichs I. und Augusts des Starken sei noch das auf dem Starnberger See von dem Kurfürsten von Bayern abgehaltene genannt, das Fleming in dem Teutschen Jäger (1724) beschreibt. Auf dem nach dem Modell des venetianischen Buzentaurus erbauten Prachtschiffe des kurfürstlichen Hofes findet eine Lusttaufe der anwesenden hohen Gäste statt: „Als sich aber einige von geringerem Stande zu dieser Zeremonie präsentierten, wurde das Wasser in größerer Menge über ihre Köpfe geschüttet, wobei sie sich doch glücklich schätzen konnten, daß sie hohen Personen zur Kurzweil gedient hatten."

Von weitgehender Bedeutung für die Geschichte der Feste des Barock, aber auch der Bau- und Gartenkunst und Waldkultur sind die großen Hauptjagden und eingestellten Jagden, die Wasserjagden und Tierhetzen. Eine ausführliche Würdigung dieser für den Seelenzustand der barocken deutschen Hofgesellschaft so erkenntnisreichen Veranstaltungen mit allem, was zur künstlerischen Veredlung der Jagd gehört, wird das von dem Verfasser vorbereitete Werk: „Waidwerk und Kunst" bringen. Für ergänzende einschlägige Nachrichten hierüber wäre der Verfasser zu Dank verpflichtet.

3) Zu Seite 64. Unter den Stadtregulierungen verdient die Magdeburgs durch ihren Festungskommandanten, den alten Dessauer, noch Beachtung. Er befiehlt nicht nur gleiche Höhe, sondern auch gleiche gelbe Farbe der Häuser; während jetzt Magdeburg nach der Staatsumwälzung bekanntlich ein Narrengewand anlegt. Eine hübsche Anlage ist ferner der dreieckige Platz vor der Residenz in Eichstätt, mit den Domherrnkurien, eine Schöpfung Pedettis, jetzt leider durch eine im 19. Jahrhundert von dem Herzog von Leuchtenberg gepflanzte, dichte englische Gartenanlage entstellt.

4) Zu Seite 68. In seltenem Maße wird uns die Absicht der Kirchenausstattung des Barock verständlich in dem Dom zu Eichstätt, der in der vorderen Partie, dem Willibaldschor, von Gabrielo de Gabrielis im Anfang des 18. Jahrhunderts umgeändert wurde. Eine Brücke führt gerade auf die Fassade, deren Portal, von Pilastern und dem flachgebogenen Giebel gleichsam perspektivisch eingefaßt, den Näherkommenden in sich hineinzieht. Sogleich beim Eintritt sieht sich der Gläubige einem gewaltigen goldstrotzenden Säulenziborium gegenüber, das aus dem Dunkel des Raumes hervorschimmert.

5) Zu Seite 70. Zum Verständnis der Heiligenverehrung des Barock ist die von Gustav Freytag mitgeteilte Geschichte der Ermordung und Beisetzung des Judenknaben Simon Abeles in Prag (Bilder aus der deutschen Vergangenheit Band 3) vor vielen anderen lehrreich.

6) Zu Seite 76. Im Anschluß an die Hofkirche entstand in Neuburg selbst später die Pfarrkirche St. Peter, dicht bei der ersteren. Als wichtige Spätrenaissancekirche sei noch die Jesuitenkirche in Eichstätt um 1620 mit charakteristischer Fassade und Turmbildung angeführt. Die Verwendung des blendend weißen Putzes läßt sowohl in Neuburg wie in Eichstätt die Grenze zwischen Renaissance und Barock kaum spüren. Vergleiche über die genannten Kirchen das Werk des Pater Braun über die Jesuitenkirchen in Deutschland und ferner die zusammenfassende Darstellung bei Hauttmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550—1780. 1921.

7) Zu Seite 99. Das ehemalige Benediktinerkloster Neresheim liegt in Schwaben, zwei Stunden von Nördlingen auf einsamer Höhe. Nur der Entwurf des Innern geht auf Neumann zurück (Abb. 51). Die Ausführung zog sich lange über seinen Tod (1753) hinaus. Die Deckengemälde von Knoller und Schöpf, 1771—75 ausgeführt, wirken bunt und unvermittelt in dem klassizistisch geweißten Raume. Die Altäre sind schon reifes Louisseize. Die großartige Wirkung entsteht durch die völlige Einheitlichkeit des von bewegten Wänden umgrenzten Raumes. Neuerdings ist das Kloster, wie in Ellwangen, Weingarten, Banz und anderen süddeutschen Abteien, wieder von Mönchen besetzt worden. — Der Eindruck des Inneren von Vierzehnheiligen wird durch die moderne Bemalung resp. Erneuerung beeinträchtigt. Doch ist diese Wiederherstellung noch befriedigend im Vergleich mit der in den letzten Jahren um sich greifenden Neubemalung und Vergoldung der Barockkirchen in Bayern. — Über Neumanns Kirchenbauten vgl. neuerdings das oben zitierte Buch von Hauttmann. Die Rotunde von Holzkirchen (S. 50) behandelt der wichtige Aufsatz von Feulner: B. Neumanns Rotunde in Holzkirchen, konstruierte Risse in der Barockarchitektur, Zeitschr. f. Gesch. d. Arch., Bd. VI. Im vorigen Jahre fand im Würzburger Schlosse eine Ausstellung der Neumannschen Zeichnungen statt. Von mehreren Seiten wird gegenwärtig eine Bearbeitung Neumanns unternommen. Die zahlreichen, hier nicht zu erörternden Streitfragen werden dadurch hoffentlich der Lösung näher gerückt. Dies wird durch die von Wien her in Angriff genommene Biographie Lukas von Hildebrands noch gefördert werden. Zu dem Spätstil Neumanns und zur Verbreitung seiner Schule hat Karl Lohmeyer in Heidelberg in seinem Buche über Johannes Seiz und in anderen Forschungen wichtige Beiträge geliefert. Vgl. auch Lohmeyers Ausgabe der Briefe Neumanns von seiner Pariser Studienreise 1723.

8) Zu Seite 118. Die Risse zur Kirche in Buch in der Ornamentstichsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums sind unterzeichnet: J C Wiesendt. Darnach

dürfte Conrad Wiesendt, der Erbauer des Hausministeriums in der Wilhelmstr. 73 in Berlin (1734 – 1739), die Entwürfe gefertigt und Dietrichs sie ausgeführt haben.

9) Zu Seite 150. Der ältere Teil des Schlosses von Ansbach ist der rechteckige, in den Ecken ausgebuchtete Hof mit (ehemals offenen, jetzt verglasten) Arkadenstellungen in allen drei Geschossen von dem Oberitaliener Gabriel de Gabrielis, dem Erbauer der Eichstätter Domfassade. Die Arkaden sind barocke Umbildungen eines Paladiomotivs — ein Bogenfenster zwischen zwei gerade schließenden Fenstern. Sie wirken hier wie Balkons von Theaterlogen, und in der Tat ist der ringsum davon umzogene Schloßhof als Theaterraum für Turniere und Feste gestaltet. Die um 1730 entstandene Hauptfront von Zocha zeigt gegenüber der bewegten barocken Komposition Gabrielis im Hofe die mehr klassisch gebildete strenge Pilasterreihung der französischen Richtung; durch das teilweise Fehlen der Figuren auf der Attika kommt allerdings der Rhythmus der Fassade nicht mehr voll zur Geltung. Das um 1720 von Richter, Böhme und Dietrichs erbaute Schloß in Schwedt hat ähnliche Pilasterstellungen.

10) Zu Seite 179. Über die süddeutsche Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts ist auf die inhaltreichen Schriften von Adolf Feulner, Christian Wink (München 1911) und die Zick, Deutsche Maler des 18. Jahrhunderts (München 1920), Jos. Popp, Martin Knoller (Innsbruck 1905) hinzuweisen.

11) Zu Seite 194. Die Innenausstattung des Schlosses Ansbach ist hauptsächlich um 1725 bis 1735 entstanden und ist neben den Münchner Schöpfungen dieser Jahre wichtig für die letzte Entwicklung der Regenceornamentik und die Anfänge des Rokoko. Besonders reizvoll ist das Kabinett mit der Ausstattung in Ansbacher und Meißener Porzellan, ferner im Vorraum mit Ansbacher Fayencefliesen. Die von Wilhelmine eingerichteten Zimmer im Schloß von Bayreuth und in der Eremitage gehören der besten Zeit des Rokoko um 1740 bis 1750 an. Es zeigen sich Anklänge an die Ausstattungen ihres Bruders in Potsdam — ein Zimmer mit naturalistischen Blumenzweigen und Papageien, ein Musikzimmer mit eingelassenen Bildern, ein zedernholzvertäfelter Saal fehlen nicht — allein künstlerisch ist alles geringer. Vgl. die Schrift von Friedr. H. Hofmann, Bayreuth und seine Kunstdenkmale, München 1902. Dr. Hofmann plant eine Herausgabe der Schlösser von Bayreuth und Ansbach und der übrigen ehemals Kgl. Bayer. Schlösser.

12) Zu Seite 224. Von weiteren Werken Andreas Schlüters sind noch die Stuckgruppen am Gesimse des großen Saales im Potsdamer Stadtschloß zu nennen, darunter ein prächtiger Apoll (1694). Nicht von Schlüter sind die ihm zugeschriebene Marmorbüste Friedrichs I. im Berliner Schloß, die Büste des Landgrafen Friedrich, ein Bronzeguß Jacobis, in Kassel und das Kanonenrohr im Zeughaus, beide letzteren ihm erst kürzlich zugeschrieben; ferner haben die ihm zugewiesenen Elfenbeine im Kaiser-Friedrich-Museum nichts mit Schlüter zu tun. Eher ist schon ein Schlütersches Modell bei dem prächtigen Nautiluspokal von Bernhard Quippe in Berlin im Grünen Gewölbe wahrscheinlich. Ob auch der von Mannlich für Friedrich I. gefertigte silberne Sechsundsechzigender-Hirsch, wie Paul Seidel vermutet, auf ein Modell des großen Bildhauers zurückgeht, vermag ich, da ich das Original nicht kenne, nicht zu entscheiden. Die von Seidel herangezogene Notiz von Heinecken verdient jedenfalls höchste Beachtung:

„So wie nun Schlüter voll von Erfindungen und dabei sehr dienstfertig war: so half er auch gerne allen Künstlern mit seinen Zeichnungen, es mochte zum Tapetenwirken

oder zu Stülen oder zur Goldschmied- oder ausgelegter Arbeit sein; und dadurch brachte er diese Stadt sehr in Aufnehmen, wie denn auch sogar die Karossen eine bessere Gestalt und Form durch ihn erlangten, so daß sie von vielen Auswärtigen gesucht wurden."

Auf einen Entwuf Schlüters möchte ich den Prunkschlitten Friedrichs I. im Berliner Schloß zurückführen: Pythus Apoll den Drachen Python tötend. — Die Gruppen der Weltteile in der langen Galerie von Eosander (1708) sind nicht von Schlüter, sondern mit Sicherheit als Werke des in Rom gebildeten Charles Dubut zu bestimmen, der seit 1716 in München, in Nymphenburg mehrere noch erhaltene und teilweise eng verwandte Stuckdekorationen schuf († 1742).

13) Zu Seite 225. Weitere Barockbildhauer: Heinrich Pape aus Giershagen bei Brilon; von ihm das schöne Grabmal des Prinzen Josias von Waldeck mit Türkenschlacht und Kriegerfiguren in der Kirche zu Wildungen sowie das Grabmal Georg Friedrichs in der Kirche zu Corbach um 1700. Der Flame Joh. Franz van Helmont, von dem der holzgeschnitzte Macchabäeraltar in St. Andreas in Köln 1717. Der Flame Gabriel von Grupello, seit 1695 Hofbildhauer Jan Wilhelms, aus der Schule des Quellinus und in Paris weitergebildet; außer der Reiterstatue des Kurfürsten (Abb. 4) von ihm Marmorbildwerke im Schwetzinger Park, Tonmodelle im Brüsseler Museum. Am Hofe Jan Wilhelms wirkte auch der beste Elfenbeinschnitzer der Zeit, Ignatius Elhafen, dessen mythologische Reliefs meist im Münchner Nationalmuseum sind. Über die Kunsttätigkeit am Hofe Jan Wilhelms bringt das Buch von Richard Klaphek, Die Baukunst am Niederrhein 1915, 1919, reiches Material. Mit Elhafen wetteifern als Elfenbeinschnitzer Mathias Steinle, der Schöpfer der Reiterstatuetten Leopolds I. (Abb. 1) und Josephs I. in Wien und die Maucher, deren Hauptwerke Schüsseln und Kannen im Berliner Schloßmuseum u. a. O. sind. Mehrere deutsche Fürsten, so Max Emanuel, drechselten selbst in Elfenbein, wie aus dem Werke von Joh. Martin Teuber, Drehkunst 1755, zu ersehen; dieser war Kunst- und Silberdrechsler in Regensburg.

14) Zu Seite 232. Über Ignaz Günther vgl. die Schrift von Adolf Feulner, I. G., Kurfürstl. Bayerischer Hofbildhauer (1725—1775). Wien 1920. Jahresgabe des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft.

15) Der Altar von Egell aus Mannheim soll im deutschen Museum aufgestellt werden. Kürzlich sind zwei schöne zugehörige Kartuschen vom Kaiser-Friedrich-Museum erworben worden. Direktor Demmler wird demnächst die Arbeiten Egells — ein Altar von ihm ist auch in Hildesheim — zusammenstellen.

16) Von neueren Publikationen über Barock- und Rokokoskulptur seien angeführt: C. List, Bildhauerarbeiten in Österreich-Ungarn von dem Barock bis zum Empire, Wien, und Feulner, Münchner Barockskulptur, München, Riehn und Reusch. — Die besten, in dem letzten Jahrzehnt sehr bereicherten Sammlungen deutscher Barock- und Rokokobildwerke sind die des Münchner Nationalmuseums und des Kaiser-Friedrich-Museums. Die letztere ist durch die Fülle kleinerer Holz- und Tonmodelle ausgezeichnet. Eine Nennung der zahlreichen weiteren Meister müssen wir uns versagen.

17) Zu Seite 234. Vgl. über Tietz neuerdings Freiin Eva Luise von Stößel, Ferdinand Tietz, ein Rokokobildhauer und seine Tätigkeit an den geistlichen Fürstenhöfen in Köln, Trier, Speyer, Würzburg, Bamberg. Historischer Verein, Bamberg. Die zwei in rötlichem Sandstein gemeißelten Putten, deren eine in Abb. 123 wiedergegeben ist, stammen aus einem Würzburger Hause bei der Liebfrauenkirche. Ebendaher die beiden jüngst ins Kaiser-Friedrich-Museum gekommenen Sandsteingruppen von Wagner.

18) Zu Seite 238. Über Melchior unterrichtet die kürzlich erschienene Biographie von Friedrich H. Hofmann: Joh. Peter Melchior, 1742—1825, München 1921.

19) Zu Seite 259. Von der Therbusch, geb. Lisiewska (†1782), erwarb kürzlich das Kaiser-Friedrich-Museum das Porträt eines Sammlers mit einer Bronze von Bertholdo vor sich, ein Bildnis von Lebensfrische und kräftiger Färbung und ohne englische Allüren, wie sie im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in der deutschen Bildnismalerei Mode werden. Die Therbusch malte Verschiedenes für Friedrich den Großen.

20) Zu Seite 293. Das Schloßmuseum veranstaltet diesen Winter eine Ausstellung von märkischen Fayencen. Dadurch wird Berlin als der Hauptsitz der von Holländern um 1700 begründeten Fayencebäckereien in der Mark festgestellt. Der erste holländische Porzellanmacher van der Lee wird 1678 von dem Großen Kurfürsten privilegiert. Eine Besonderheit der im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts blühenden Fabrik von Funk sind Vasen mit farbigen Fonds und figürlichen Szenen und Chinesenbildern in ausgesparten Feldern von derber, urwüchsiger Zeichnung in Blau oder Manganviolett, ferner walzenförmige Bierkrüge mit den Devisen Friedrich Wilhelms I. usw. Es handelt sich, wie in den meisten Orten, um mehrere nebeneinander arbeitende Fabriken. Die älteste, von van der Lee gegründete, wurde 1683 nach der Stralauer Straße verlegt, bis 1697 führte sie Gerh. Molin, von dann ab die Familie Wolbers. Eine zweite betrieb Cornelius Funk, ein Holländer, von 1699 bis 1733. Um 1740 scheint die Berliner Fabrikation aufgehört zu haben. Damals begann in Potsdam eine Fayencefabrik ihre Tätigkeit und setzte sie bis ins letzte Drittel des 18. Jahrhunderts fort; die Erzeugnisse sind aber völlig provinziell. Weitere Fabriken waren in Zerbst, Frankfurt a. O. und Rheinsberg (Lüdicke). O. von Falke und Dr. Heiland in Potsdam werden das Material in einer Publikation bekanntmachen.

21) Zu Seite 303. Zur Geschichte des Theaters findet sich reiches Material und reiche Literatur in dem Buche von Martin Hammitzsch: Der moderne Theaterbau. Der höfische Theaterbau, der Anfang der modernen Theaterbaukunst, ihre Entwicklung und Betätigung zur Zeit der Renaissance, des Barock und Rokoko, Berlin 1906.

22) Zu Seite 333. Zur Geschichte der Einsiedeleien, der Eremitagen, die für die Ursprünge der Romantik wichtig ist, sei verwiesen auf das Buch des Verfassers: „Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben." Hier noch ein Satz aus Fleming, Der Teutsche Jäger 1724:

„Sie (d. h. hohe Standespersonen) erwehlen hiezu eine gewisse Gegend, die entweder von der Natur bereits etwas wilde und rauh ist, oder die durch die Kunst also aptirt worden. Es werden an solchen Orten Einsiedler-Häusgen gebauet von Holtz oder groben Mauersteinen aufgerichtet. Die Fenster sind mit eisernen Stäben verwahret; in dem Zimmer, welches vor einen Eremiten angelegt, siehet man ein Altärgen mit einem Cruzifix . . . Einige lassen dergleichen Kunst-Einsiedeleyen anlegen, daß sie incognito, damit sie von anderen Leuten nicht so gesehen werden, sich divertieren; manche bloß zu einer Veränderung und als ein Embellissement in den Gärten; manche aber . . damit sie Gelegenheit haben, sich hiebey die Thorheiten und Eitelkeiten der Welt desto besser vorzustellen und allerhand guten und erbaulichen Reflexions nachzuhängen."

23) Zu Seite 362. Aus Salomon Geßners Idyllen sind einige Vignetten unseres Buches entnommen (Seite 8, 19, 208, 297, 324, 346, 365).

24) Das Wiedererwachen der Gotik im Zusammenhang mit der Romantik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts behandelt ausführlich das Buch des Verfassers: Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben, Berlin, 2. Auflage, 1922.

25) Die Hauptmeister des Frühklassizismus in Berlin, Dessau und Braunschweig behandelt das vom Verfasser im Jahre 1914 herausgegebene Buch: Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts. Eine Ergänzung nach der Seite der Innendekoration bildet das 1920 erschienene Werk: Vor hundert Jahren; Festräume und Wohnzimmer des deutschen Klassizismus und Biedermeier.

26) Über den allen Freunden Goethes bekannten treuen Tischgenossen des Dichters in seinem Alter, den Architekten Clemens Wenzeslaus Coudray, seien hier aus Familiennotizen einige Nachrichten mitgeteilt, weil sie kennzeichnend sind für diese Architektengeneration auf der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert. Die späteren Werke Coudrays, das Mausoleum Goethes und Schillers, die Weimarer Bürgerschule und das alte (abgerissene) Theater sind allen Goethefreunden vertraut; aus Goethes Schriften ferner seine Verdienste um den Chausseebau im Großherzogtum.

Coudray wurde geboren im Jahre 1775 als Sohn des Hoftapezierers und Dekorateurs Frz. Ludw. Coudray im Kurfürstlich Trierischen Schlosse Ehrenbreitstein bei Coblenz — sein Großvater war als Bildhauer von August dem Starken aus Paris nach Dresden berufen worden; Arbeiten von seiner Hand sind noch dort. Der Jüngling trat im Jahre 1789 bei dem Kurfürstlichen Gardemeuble — der Kurfürst war bekanntlich Clemens Wenzeslaus — als Tapezierer und Dekorateur in die Lehre und wirkte im nächsten Jahre bei der Dekoration zur Frankfurter Kaiserkrönung mit. Er arbeitete als Zimmerdekorateur bei der Ausstattung des Koblenzer Schlosses (S. 340); doch wurde er im Jahre 1795 durch die französische Revolutionsarmee nach Frankfurt vertrieben. Im Auftrage der Dekorationsfirma Rumpf führte er dort ein Meublement für das Hohenlohesche Schloß Bartenstein aus, und baute dem Fürsten eine Orangerie in ein Theater um. Unter Heine, einem Schüler Weinligs (S. 344) studierte er in Dresden Architektur und lieferte, nach Frankfurt 1799 zurückgekehrt, Zimmerdekorationen für mehrere Kupferstichveröffentlichungen (Abb. Schmitz, Vor hundert Jahren, S. 64).

Entscheidend ist für Coudray der Aufenthalt in Paris von 1799 bis 1804, wo er Lieblingsschüler Durands an der Ecole polytechnique wurde. Er bildete sich also in dem Kreise denkwürdigen Strebens nach einer neuen sachlichen Architektur, aus dem der jüngere Gilly, Gentz, Catel, Thouret, Heß d. J. in Frankfurt und andere deutsche Meister auf der Wende des 18. Jahrhunderts entscheidende Anregungen schöpften. Dies zeigen nun die von 1804 bis 1806 in Fulda entstandenen Bauten, die Coudray für den zum Fürsten von Fulda ernannten Prinzen von Oranien ausführte: das Landkrankenhaus und die links vom Dom in der Ecke des herrlichen Domplatzes angelegte Gebäudegruppe der Wilhelm- und Dekaneistraße. Die Häuser sind völlig schmucklos, nur durch strengste Verhältnisse wirkend. Auf diese bescheidene Anlage lenken wir am Schlusse unseres Buches die Aufmerksamkeit des Lesers ausdrücklich, weil in ihr noch einmal die Kunst der Abstimmung der Verhältnisse und der Baukörper in das ganze Raumbild offenbar wird. Neben dem Dientzenhoferschen barocken Dombau vom Anfang des 18. Jahrhunderts stehen diese schlichten Bürgerhäuser des beginnenden 19. Jahrhunderts als die letzten Erben einer guten Tradition und weisen zugleich in eine neue Zeit hinein.

Der Verfasser wäre für jede ergänzende und berichtigende Mitteilung zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Die Abbildungen 25, 40, 43, 57, 60, 73, 76, 77, 78, 119, 124 sind nach Aufnahmen der Preußischen Meßbildanstalt, jetzt Staatliche Bildstelle in Berlin, Schinkelplatz 6, hergestellt; die Vorlagen zu den Abbildungen 115, 117, 118, 120 hat Herr Direktor Dr. Demmler aus dem Besitz des Kaiser-Friedrich-Museums freundlichst zur Verfügung gestellt; die Aufnahmen zu Abbildung 84 und 121 stammen von Herrn Dr. Adolf Feulner in München; einige Porzellanaufnahmen von Herrn Dr. Ludwig Schnorr von Carolsfeld. Besonderer Dank gebührt ferner Herrn Generaldirektor von Falke, der die Aufnahmen im Schloßmuseum gestattet hat, sowie Herrn Geheimrat Jessen, der in bewährter Liebenswürdigkeit das Material der Ornamentstichsammlung und der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums zugänglich machte.

SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES

SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES

SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 00334361 3
chm N6866.S36Z
Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts in